چورج لوكاتش

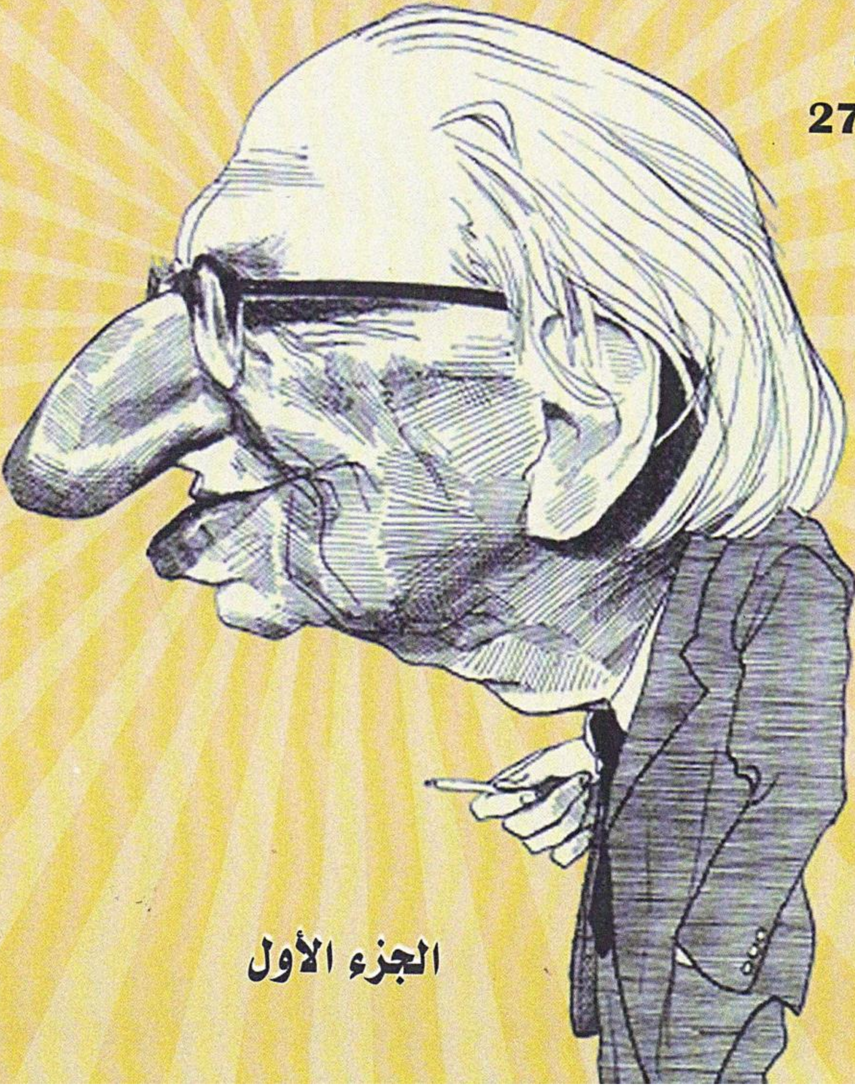
تاريخ تطور الدراما الحديثة

ترجمة : كمال الدين عيد

تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى

المركز القومي للترجمة

2770



الجزء الأول

تاريخ تطوّر الدراما الحديثة

الجزء الأول

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2770
- تاريخ تطور الدراما الحديثة (الجزء الأول)
- جورج لوكاتش
- كمال الدين عيد
- ماجد مصطفى الصعيدى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

A Modern Dráma Fejlödésénk Története

By: Lukács György

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تاريخ

تطوّر الدراما الحديثة

الجزء الأول

تأليف: چورج لوكاتش

ترجمة: كمال الدين عيد

تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى

2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

لوكاتش، چورچ
تاريخ تطور الدراما الحديثة: ج١/ تأليف: چورچ لوكاش، ترجمة: كمال الدين عيد، تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى.
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦
٥١٦ ص، ٢٤ سم
١ - المسرحيات - تاريخ ونقد
(أ) عيد، كمال الدين (مُترجم)
(ب) الصعيدى، ماجد مصطفى (مُحرر)
(ب) العنوان ٨٠٩,٢

رقم الإيداع: ١١٨٠٨ /٢٠١٥
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0324 - 9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمة المترجم

جورج لوكاتش (١٣/٤/١٨٨٥ – ٤/٦/١٩٧١م) فيلسوف ماركسى وأحد علماء الجمال وكبار الفلاسفة الاشتراكيين فى القرن العشرين. بدأ حياته ممثلا لدور كوشان KASSÁN فى مسرحية بانك بان BANK BAN للمؤلف الدرامى المجرى كاتونا يوجاف (١١/١١/١٧٩١ – ١٦/٤/١٨٣٠) KATONA JÓZSEF؛ ووصل إلى التقاعد عندما كان أستاذا بجامعة بودابست.

أسّس لوكاتش عام ١٩٠٤ فرقة تاليا المسرحية THÁLIA (لا يزال فى جمهورية المجر حتى اليوم مسرح تاليا(*) يعمل باجتهاد منذ نشأته) قد بذل زميلى الراحل المخرج كازيمير كاروى (١٩٢٨ – ١٩٩٩) KAZIMIR KÁROLY جهودًا فنية رائعة عندما عمل رئيسًا فنيا لمسرح تاليا ومخرجًا أول به. وقد تقابلتُ مع لوكاتش فى المسرح القومى ببودابست، حيث مكان التدريب العملى لدراستى بقسم الإخراج المسرحى (١٩٥٨ – ١٩٦٢) أثناء زيارة له لأستاذى الراحل المخرج مايور توماش MAJOR TAMÁS (٢٦/١/١٩٢٦ – ؟/٣/١٩٨٦).

(*) THÁLIA : هى إلهة الكوميديا والشعر الرّعوى – الريفى عند الإغريق، وهى إحدى إلهات الحُسن الثلاث.

خطوات الترجمة:

رغم أننى درستُ – نظريا – كتابيه المعنونيْن: خَلْع عــرش سُــلطة العقــل **AZ ÉSZ TRÓNFOSZTÁSA**، وخصائص علــوم الجماليـــات **AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSSÁGA** دراسة أكاديمية مقررة، فــإننى أحسستُ بخوف ورهبة عندما بدأتُ فى ترجمة هذا المؤلَّف الكبيــر "تــاريخ تطور الــدراما الحديثــة" **A MODERN DRAMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE**؛ لما يضمّه من نظريات فلسفية، وخبرات عملية – عالمية صاغها لوكاتش بأسلوب التوثيق الدقيق عندما خصّ اللغة المجرية – لغتــه الأصلية – بشرح أفكاره وفلسفته فى مسارح أوروبا وآدابها ما بين القــرنيْن الثامن عشر والعشرين. عاش الفيلسوف المجرى ستة وثمانين عامًا، مثّل فيها فى فجر شبابه على مسارح المجر، وأطال فى عضوية فرقة تاليا المسرحية فى مهنة التمثيل التى انتقل منها إلى دراسة الأدب الدرامى. وقد تُرجم مؤلَّفه هذا إلى عدة لغات حية: الألمانية (مع أنه يُجيد الألمانية إجادته للغته المجرية الأم)، والإنجليزية، والفرنسية، والروسية والاسكندنافية.

ويتميز أسلوبه فى مؤلَّفه هذا، كما فى بقية مؤلَّفاته الأخرى بالديناميكية السريعة (المتعجلة) التى لا تترك مساحة واحدة للفراغ، وبالنزعة إلى اتخــاذ مواقف حاسمة رائعة لافتة للنظر، مؤكدًا ومُعبرًا ومُشدّدا على نفسه بأسلوب التوكيد. أسلوب يتخذ شكل العرض المسرحى الساخن والمباشر أمام القــراء كما لو كان على خشبة المسرح، يُذكرنى بأحاديث المعاناة، وما بداخل النفس البشرية – أيّا كان مكانها وتُربتها.

فى هذا المؤلَف يطرح لوكاتش أسئلة كثيرة ليبحث عن إجابات منطقية لها، ثم يُجرّب الحاصل والناتج فى تجارب معملية على الدراما، وخشبة المسرح. وهو جهد لا يمسّه إلا عبقرى وهب نفسه وفكره ودراساته فى خدمة الدراما الأوروبية. وتكفى الإشارة إلى الجهد الذى صاحب كتابه هذا. فقد بدأ فى كتابته وتحريره عام ١٩٠٤ وانتهى منه فى عام ١٩٠٧، وصدرت الطبعة الثانية التى اعتمدنا عليها فى الترجمة عام ١٩١١ باللغة المجرية.

أمام الخوف على أمانة الترجمة عن اللغة المجرية التى تعلمتُها عام ١٩٥٨، ثم استمرارى فى التعامل معها لأكثر من نصف قرن غارقا فى البحوث، والدراسات، والإصدارات الجديدة، والترجمات، كان لا بُد من الحرص الشديد على ظهور النسخة العربية دقيقة وموثقة.

أجبرتنى دقة الترجمة على التالى:

١- لما كان چورچ لوكاتش قد تعرّض للدرامات، والشخصيات وأسماء الأدوار المسرحية، فكان لِزامًا علىّ - لدفْع اللبس - أن أذكر الأسماء بلغاتها الأجنبية ثم باللغة العربية.

٢-كما ذهبتُ إلى عدم تكرار الاسم، إذا كان قد سبق ذكره باللغة الأم.

٣-لما كانت العبارات، فى كل المؤلَّف تستند إلى أفكار وقضايا فلسفية، ومصطلحات قد يبدو التعبير عنها بلغتنا العربية غير واضح تمامًا، أو هو فى وضعية الالتباس، فقد آثرتُ الاستعانة باللغة الإنجليزية معاونة على الإيضاح وضبط المعنى حتى يستقر الفَهْم الكامل للقارئ.

أرجو التوفيق من المولى عزّ وجل. ولا يفوتنى فى هذا المقام إلا أن أقدم جزيل شكرى إلى الأخ خالد الجندى الذى حرّر هذا السفر على (الكمبيوتر) جزاه الله الخير على دقته وحماسه وأمانته.

تصدير

تاريخ تطور الدراما الحديثة هو الإطار الجامع لهذا الكتاب. تأتي الإجابات باحثة عن أسئلة كثيرة: هل هناك ما يُسمى بالدراما الحديثة؟ إذا كانت الإجابة بـ(نعم)، كيف حدث ذلك؟ ولماذا هذه التسمية؟ وما أسلوب هذا النوع من الدراما؟ وكيف تحقّق وجوده؟ وكما ترى، فإن السؤال أو هذه الأسئلة جميعها تتعلق بالجانب العملى التطبيقى.. فى هذا الرأى التقريرى.. كيف احتملت، وقبلت الدراما الحديثة مثل هذا "المصطلح" حتى تُعبّر عن مشاعر الحياة الحديثة وعالم الفكر فيها؟ لكن هذا السؤال العملى التطبيقى يكون صحيحًا وفاعلاً عندما يُصبح مُهمًّا لمسرح من المسارح الجيدة أن يُجيب عن الأسئلة – المطروحة آنفا – بتقديم مسرحيات تحمل فى مضامينها وإخراجها صورة الأسلوب المتجدد الذى يُجيب – عمليًا وتطبيقيًا – عن الأسئلة المطروحة، وبذلك تجد إجابات وحلولاً عن الأسئلة، بشرط أن تكون الحلول متوافقة ومتطابقة مع الإجابات، ومدافعة عن الحقيقة الداخلية للتأثير الدرامى المنشود. نعم، وبالتأكيد.. فكُل تأثير حقيقى تحوطه ملايين الأحوال والظروف التى يمكن لها أن تؤثر، وليس هناك داعٍ للتفصيلات فى هذه الحقيقة؛ إذ تكفى الإشارة إلى أنّ تأثيرا أو إيحاءً أو أثرًا ضئيلا أو مُثيرًا للعواطف أو الذكريات قد يشير إلى مصطلح (الدراما الحديثة)، لكن من

الصعوبة بمكان إثبات هذه العناصر للوصول إلى قــرارات أو تحديـــدات أو علامات عملية تطبيقية.

فالقرارات لا يمكن إثبات مضامينها إلا بمساعدة التجريد، ولهذا فـــإن هذا الكتاب الذى تبحّر فى التطبيقات العملية؛ قد أوصلنا إلى حـــل مـــشكلات دراماتورجية وإخراجية – مسرحية، حتى أضحى إفادات وثوابت نظرية فى نهاية الأمر.

بين عامى ١٩٠٤ و١٩٠٧م؛ كنت واحدًا مـــن قيـــاديى فرقـــة تاليـــا المسرحية **THÁLIA**، وأحد الذين ينتقون المسرحيات للعروض، ومخرجًـــا لهذه العروض بعد ذلك، وفى ذلك الوقت بزغت فكرة تأليف هـــذا الكتـــاب. عندما قررتُ أن أكتب، لم أخطّ حرفًا واحدًا إلا بعد تمحيص دقيق للأســئلة التى توجّب علىّ تحديد حلولها، وأسبابها، مع اعتبـــار الالتـــزام والـــشرعية **LEGALITY** والتقيد بالقانون. كل هذه العوامل والإحاطات خرجت ونَمَـــت من عباءة الحياة، ثم التصقت التصاقًا شديدًا بمضمون الكتاب، وكُلـــى أمـــل صادق أن يرى الكتاب النور، وقد استوعب القُراء كل ما يتعلق بموضوعاته وأبوابه.

إذن، السؤال الأكبر فى هذا الكتاب: هل هناك دراما حديثة؟ وإذا كانت هناك مثل هذه الدراما، فما أسلوبها؟ شكلها؟ أين مكان الإبداع الأدبى أو الفنى فيها؟ ما خصائص تصميمها؟ هل كانت سائدة من قبل أم هى جديـــدة؟ هـــذا السؤال المهم.. سؤال الأسلوب الذى يعود إلى سوابقه من الأسئلة الأخـــرى

التى عادةً ما تتصل بالسوسيولوجيا. وبحث مثل هذا السؤال ليس له مكان فى هذا الحّيز، ومع ذلك نشير إلى بعض النقاط العامة(١).

هناك فروق عميقة وعديدة تفصل بين عصور مختلفة، فروق تشابه ما بين العصور غير المختلفة فى طبيعتها، وفى الشخصية الفردية INDIVIDUALITY. هذه العصور عادة ما تحمل انحرافات، تكشفها صورٌ أو تماثيل نحتية تُعبر عن شبيهات لها فى الزمن المعاصر، مع أن تقرير عصر من العصور من النادر العثور عليه.

ومع ذلك فنادرًا ما نعثر على سوسيولوجيا الأدب، وأظن أنّ سبب ذلك أنّ السوسيولوجيا تُخفى بدرجة أولى (مع التغاضى أو الاستخفاف بأنّ عددا من الكُتَّاب قد أثاروا رعبًا واشمئزازا شديدًا واجه مُعظم ومُجمل ملخصاتهم) تُخفى تحمسّهم الذى يمثل علاقات الاقتصاد فى كل زمن من الأزمان، على اعتبار أنّ سبب كل ظاهرة أو حادثة اجتماعية أو شىء كما يبدو لنا تمييزًا له عن الشىء ذاته(*)؛ هو الأصل فى العلِّية CAUSALITY، وهو الإعلان الفنى المباشر الذى يريد الفن أن يُظهره بارزًا للعيان، وفى فجائية شديدة، وبالبساطة كل البساطة عبْر علاقة درامية غير ملائمة أو غير وافية INADEQUATE، حتى لتصبح المضامين ونتائج الاقتراب من الحقيقة عاجزة عن إثبات التأثير أو حتى بعثه فى الأدب. إن أعظم أخطاء الرؤية

---

(١) ناقشتُ هذا الموضوع تفصيلاً فى كتابى المعنون "عن نظرية تاريخية الأدب"، والذى ظهر بمناسبة ذكرى الإسكندر (ملاحظة جورج لوكاتش).

(*) فى فلسفة كانط KANT – المترجم.

الفنية للسوسيولوجيا أنها تبحث عن المضامين وتختبرها فى الإبداعات الفنية، وهى بين هذه وتلك وبين العلاقات الاقتصادية؛ تُنقِّب عن علاقـــة مباشـــرة. وهو ما يُرى كفعل اجتماعى فى الأدب: فى الشكل، والشكل يـــضع خبـــرة الشاعر فى أشياء أخرى تقترب من الجماهير، أو هى على الأقـــل، بحكـــم إمكانية التأثير وفعاليته كتأثير حقيقى فعّال؛ تتغير إلى اجتماعيات حقيقية فى الفن. من الطبيعى أن فى تحقيق هذه النتيجة صعوبات شتى، لأن الشكل عادة لا يوصِّل إلى خبرة معرفية لمتلقى الآداب، ولا للشاعر المؤلف المبدع نفسه. فمتلقى الأدب يعتقد أن المضمون قد أثّر فيه، لكنـــه لا يلاحـــظ أو يفهـــم أنّ مصدر تأثير الآداب من أفعال وفعالية هو عناصر مساعدة مهمـــة تـــصحب نص هذا الأدب أو ذاك مثـــل: الوقـــت **TEMPO**، الإيقـــاع **RHYTHM**، الإسقاط **TAKING OUT**، الإعراض عن أشياء **LEAVING**، ثـــم وضْـــع أشياء فى مكانها الصحيح **PLACEMENT**... إلخ، وكـــل هـــذه العناصـــر المساعدة إنما تعنى الشكل الذى هو كل جزئية من هذه؛ وتلك التى هى طريق إلى (وضعية) الشكل الذى يقود – وفى خفية غير منظورة – إلى المركز. لا يعى أو يفهم المتلقى أو المُشاهِدُ (فى الفن) أنّ غيرْ المتشكِّل لا وجود له، وأنَ ما يشعر به أو يُحسّه من تأثيرات مضمونية ما هى إلا لمسات أو إشـــعاعات غير قوية، لا تقوى ولا ترتقى إلى سلطة التأثيرات الحاملة لقوة المـــضامين والمنبثقة عنها فى تمكّن مثير، يتضافر مع ذات الشكل أو الشكل ذاته ومـــع المادة الأدبية؛ حتى يُضْحى التأثير حقيقيا واقعيا. ولا يتغيـــر الـــشكل إلـــى المعرفة فى الإبداع الأدبى أو الفنى إلا فى نادر الأحوال.

عادةً ما تتوافر للمبدع عناصره وخبراته، كما تتبدى لديه مشكلات تقنية وكذلك معاناته مع التعبيرات المباشرة؛ ومن بينها جميعا (الشكل) وأشياء أخرى قليلة الحجم. بعضٌ مما لديه وفى حوزته لا يتحول إلى معرفة، فالحلول التقنية ما هى إلا طُرق عدة تقود إلى الشكل، سواء عرف المبدع أو لم يعرف فى أى طريق يسير، فضلاً عن عدم درايته أو الإحساس بأن خبرته بالحياة تعنى مادته الشعرية أو الدرامية كما يُسمونها، وأنها مستقلة تمامًا عن الشكل فى أى لحظة من لحظات الإبداع. باعتبار أنّ رؤية الشكل الفنية غير منفصلة عن الظاهرة الحسّية لديه التى تنطلق فى العادة عنده عندما يتعلق الأمر ببدء التشكيل؛ لأن الأمر حينئذ يكون مرهونًا بحياته الحسّية وبقوته أو ضعفه، لكنها تُصوّر حالة البدء فى العمل والفعالية. وجهات نظر عديدة مع العمل فى مواجهة الحياة. إن كل خبرة تكون – إلى حد ما وساعتها – حصة SUB SPECIE FORMAE(*) أو جُزيئًا معيشًا، ومعه الذكرى، الإنصات، سيكولوجية البنائية، لتتحول المادة الفنية إلى الإبداع، متمتعة بإمكانات القوة. الفنان الحقيقى هو المبُدع للشكل الحقيقى.. فى مواجهة لا تنضب أو تلين مع أولويات العمل الفنى، شىء، بلا حاجة إلى الملاحظة أو الانتباه، ولا يأبه لهذه أو تلك.

من هذه النظرة إلى الشكل، وصلنا إلى الاتصال الاجتماعى الثانى، هذا الاتصال قصير للغاية، الشكل وعلاقته بالمادة، ولأنّ لكل عصر حياته الخارجية والداخلية؛ وهى ما تظهر أمام الشاعر رؤيا العين كمادة للشعر

(*) A FORMA JEGY ÉBEN حصة RATION – المترجم.

فى حالة مناسبة موقوتة، فإذا كانت المادة ظاهرة ظهورًا فعليًا يسمح بإحياء التأثيرات التى تحمل رؤيته المستقلة الذاتية تمامًا؛ فإنها تستدعى – والحالة هذه – أشكالاً عدة، وتسمح لها بالتفاعل والحيوية. وهنا أفكر فى مجموع الحياة، وطبعًا بكل مظاهرها وتجلياتها **MANIFESTATION**؛ بمعنى نوع الأحداث التاريخية ووجودها، وكيف كانت إمكانات البشر ساعتها وسط هذه الأحداث؟ ما مشاعرهم؟ وما أفكارهم؟ ما مبلغ التقدير لهم؟ كيف كانت كلماتهم لغة وحوارات؟ وماذا عن حركاتهم وتصرفاتهم؟ وماذا أعطت الحياة للشاعر من مادة ليقوم بصياغتها شعرًا؟ وماذا مُنع عنه؟ أو ما سقط منه وعن إبداعه المرتقب، بما جعله غير قابل ولا مُستعد ليكون إبداعه متأصلا راسخا يواجه به الجماهير(*) أو يواجه نفسه به. يتعلق الأمر هنا بمصطلح التفاعل **INTERACTION**. تحدثنا عن الحقيقة الروحية للشكل كجزء حى للحياة الروحية، وهى هنا لا تنهض كمؤثر حياتى ولا كدور فى تغيير وتفعيل التأثيرات فقط؛ لكنها تكون بمثابة إبداع الحياة ذاتها. نماذج **PATTERN** وتصميمات **DESIGN** لعلاقات مصيرية لأشكال الأدب المختلفة. لكن ماذا نرى من المصير؟ والمصائر؟ ما نوعياتها؟ أحوالها وظروفها؟ كيف هى حدتها وقوتها وكثافتها؟ وكيف لنا قياسها أو تقويمها؟ والتى نراها رؤيا العين، ثم إلى أى مدىً حدود هذه الرؤيا؟ الإطار أو الحدود لهذه الرؤى جميعها تُقررها – على أقل تقدير – الحياة وحدها فى زمن محدد، ومع إمكانات

(*) BEIDEGZENI; BENSÖSÉGEN ÁTÉLNI . MAGÁÉVÁ TENNI بمعنى أن يعيش عملية المعايشة فى رحب، ثم ينقلها إلى إبداعه – المترجم.

وفرص تتعلق بالحياة تعانق الفهم والإدراك. فإذا لم نتعامل سوسيولوجيا الأدب مع كل ما سبق، بمعنى ما أسباب تعانق الحياة مع الفهم والإدراك؟ وما أسباب هذه الأيديولوجية فى العمل؟ فإننا لا بد لنا أن نقرر ساعتها: أيديولوجية محددة بعينها تأتى إلى العمل بأشكال معينة، تضعها وسط إمكانات أخرى، تقضى على الأصالة أو الحقيقة.

النتيجة: إن هذه الصورة ستكون هى صورة العلاقات الداخلية. وسيصبح تقرير تأثير الأدب اجتماعيًا وخارجيًا يموج بالعمومية. وكلما كان عموميًا جاء أكثر اتساعًا. لكن البحث فى تاريخية التأثير وأسبابها تأتى فى الدرجة الثانوية من الأهمية.. نحن نتأمل ونُعنى بالأدب، ونختبر تطور تاريخه وطرقه، والمؤثرات التى تؤثر فيه، ونوع هذه التأثيرات وكيفية مسارها. إن تاريخ التأثير من زاوية سيكولوجية الثقافة سؤال مهم فى حلبة التاريخ وحقبته: بمعنى ماذا يُعجبك فى عصر من العصور؟ بماذا أثّر؟ ولماذا؟ (وهنا خاصة فى الأدب، أو بقسم أدبى أو جزئية أدبية معينة، نوع، أو تيار، أو عَرَض أو علامة من بين الأخريات؟)؛ لكنه لا يمكن اعتبار التأثيرات ولا الإمكانات الداخلية للتأثير ولا علامات الأشكال ذات قيمة كبرى، وهذا هو الشكل والنمط المهم الثالث فى تقرير الأدب الاجتماعى. فهناك لمسات مهمة تشير إلى عدة نقاط من الأهمية بمكان. أولاً: إنّ الرغبة فى التأثير تحتضن فى باطنها مصطلح الشكل، بمعنى إيداع الإطار أو الحد الذى يسمح بالتأثير، وبعدها يتم تشريب عناصر الاجتماع والخصائص والعناصر الاجتماعية وشعيراتها. والمهم هنا فى هذه المرحلة الأولى: الهدف والواجب، وهما عنصران فاعلان مُوصلان إلى حالة (الإبداع) ما داما على وعى حاد بالمضمون المُسلح بالنظرة الواعية. النقطة الثانية

تتعلق بحقيقة بداية التأثير وحقيقة انعكاساته على الإبداع؛ بهدف الوصول إلى تطور الأدب، وكما سنرى كيف أنّ للأحوال الاقتصادية مردودات على التأثير، بما يمكّننا من ملاحظة أنّ الظروف تُقرر ما الطبقات ونوعياتها، وكمية أعدادها القابلة لارتياد أماكن الفنون ومؤسساتها. لكننا نأخذ هذا الملمح بعين الاعتبار عندما نتحدث بصفة عامة أو على أكثر الأحوال؛ لأن الأمر يتعلق حينئذ بتاريخ تطور نوع أو فن من الفنون، ووجهة نظر هذا النوع أو الفن، وكذلك وجهة نظر المشاهدين له من الجماهير. فمثلاً إلى أى مدى أثّر الأدب فى طبقات مُعينة، أو كيف تؤثر الدراما فى طبقات أخرى؟ فهذه حقيقة ثابتة لا بد من أخذها فى الاعتبار. وكذلك حدود مثل هذا التأثير وفعاليته، ونوعية هذه الجماهير، مشاعرها، تقديراتها لهذا الفن، أفكارها عنه؛ بمعنى التأثير الأيديولوجى فيها. وهكذا تُصبح العلاقات الاقتصادية مثل عدة حقائق أساسية إطارًا عامًّا تدعمه نقاط معينة تلعب دورًا مهمًّا فى عملية التأثير، وبأسباب لها من الخصوصية الكثير من العلامات والإشارات، وبعناصر تحمل الكثير من الاختلافات. أعرف أننى أُقدم نموذجًا بدائيًا فظًا لهذه العلاقات والاتصالات، إذا ما صوّرتُه على الشكل التالى: علاقات اقتصادية وثقافية – رأى وحُكْم حياتى – شكلٌ (عند الفنانين كأولوية فى الإبداع(*)) – الحياة كمادة إبداع مكوِّنة ومؤسسة للجماهير (وهنا إعادة منى كسطر سببى: عناق الحياة فَهْمًا وإدراكًا لعلاقات اقتصادية

(*) KORÁBBI , ELEVE MEGLÉVŐ , TAPASZTALATOT MEGELŐZŐ , A TAPASZTALATTÓL FÜGGETLEN MEGÉRTÉS , ELLENTÉTBEN A TAPASZTALATOT KÖVETŐ (A POSTORIORI) MEGISMERÉSSEL.

قبلاً فى القديم، سبقت الخبرة السائد والموجود EXISTENT. والخبرة مستقلة عن الفهم، بل هى فى تضاد معه، وبعده مع الاعتراف به – المترجم.

واجتماعية) – انعكاسات إمكانات التأثير فى التأثير، وهكذا دواليك إلــى مــا لا نهاية **INFINITE**.

هذا الكتاب تجريب فى تاريخ التطور؛ لهذا أوردتُ بعــض العلامــات لتمهيد الطريق، قصدتُ التجريب فى تاريخية الأنواع الأدبية، وفــى بعــض أجزائها حتى أرسم مسار التطور وحدوده. إن كل تطــور هــو اجتمــاعى بالضرورة؛ لهذا تحدثتُ عن سوســيولوجيا الأدب. فباســتطاعتنا التعــرّف والكتابة عن العلاقات الاجتماعية وعن القيم والجماليات فى بعض الأعمال، لا عن العلاقات الاجتماعية وحدها، بل وعن تطوراتها أيضًا. ومع ذلك ففى اعتقادى أنه لا توجد فروق عميقة بينها، كما يراها المتعصبون اتجاهًا وحيدًا بدلاً من اتجاهين. لقد جرّبتُ فى هذا المجال لأُثبت ثم أؤكد أنّ الأدب – وهو إحدى النقاط وأعمقها فى الفنون – يُحدد بكل قوة الوجه السوسيولوجى، وأنه بتطوره ومسيرته – على مر العصور – قد تقدم بشكل قانونى ليعطى للحياة شيئًا، ويتوالى فى العطاء؛ لأن كل شىء يختلف عن الشىء الآخــر عنــدما يجرى الحديث عن التطور، سواء عن طريق المصادفة أو عــن الاهتمــام بأمور فى المرتبة الثانية فى حياتنا. ثم مرة ثانية، من أثّــر فــى مــن؟ لأن التعرض لسؤال التأثير يُبرز سؤالاً أكثر أهمية، هو: لماذا كان هذا التــأثير؟ وماذا بَحَثَ؟ وكيف حال الذى عايش التأثير؟ وسْط ما لحقــه وأدركــه مــن التأثيرات؟ هل أوقعه التأثير – عنوة – تحت سقفه وفى قبضته؟ وهــل قــرأ الواقع فى قبضة تأثير ما مثل غيره من الذين لم يُــدركوا معنــى مــصطلح التأثير وصنعته وصناعته؟ وهل كان وقت وتوقيت التأثير مصادفة كحقيقــة ثابتة لدى بعض الشخصيات بما أثبت فعاليته (هذا من وجهة نظر التطــور).

لكن (التطور) فى حد ذاته هدف تصورى خيالى **IMAGINAL** تقود إليه آلاف الطُّرق، وكل طريق يخلق طرقا عديدة أخرى. إننا نرى التطور بأنفسنا وعيوننا، نراه دون أن يتحدث إلينا أو ينبس ببنت شفة، ودون أن يكون مستخدمًا فى توليد الألفاظ أو تصريفها. لكنه من السهل أن نكتبه بعبارة (الواجب) الذى يسير نحوه كل إنسان يسعى إلى التقدم والمعرفة، فى سعى دءوب إلى تحركات واتجاهات حركية تسير نحو نقطة واحدة تسمى (الهدف). هذا الهدف ما هو إلا نوع من المُجرّد **ABSTRUCTION**، وليس الحقيقة، وكلما كانت هناك ظاهرة أو واقعة **PHENOMENON**؛ فإن الحقيقة والأحداث تُصور تعقيدًا، وهو ما نُسمّيه (الأدب الدرامى الحديث)، وكلما كان هناك تنظيم فى إخراج هذا النوع من الأدب جاء بتفسيرات عدة وبجوانب مختلفة أكثر عمقًا فى كل نوع، ومع ذلك فهو خالٍ من العبارات المتضادة، وفى استطاعته أن يتصل ويلتحم مع اتصالات وعلاقات أخرى.

تُخفف طُرق الحوار عادة من رصّ الأحوال والظروف. وهنا، فنحن وسط هذا التجريب الذى يسعى بنزاهة وشفافية لأهداف صادقة، ويناقش الأفكار والمرئيات فى إخلاص صادق، لا يفرض حُكما خارجًا عن مألوف الحق والشفافية أو متجاوزًا الإطار المحدد (لتكن أحكامنا بميزان دقيق ورقيق). لا يستهدف هذا الكتاب الكمال التام، لكنه يعرض خطوطًا مهمة فى التطور. وهدف الكتاب - على وجه الخصوص - التحدث عن الأدب الدرامى، مُتتبعًا كلمة عنوانه الأصلى. لن يناقش الكتاب كُتّابًا أو كتابات قديمة لجأت إلى الزخرفات والتزيين أو كُتّابا قلدوا سابقيهم، لكنه سعى إلى كشف واكتشاف الأدب الحقيقى دون التعرض بالكتابة أو مناقشة وضعية خشبة

المسرح STAGE، باستثناء بعض خشبات المسارح التى جاءت بتأثير معين (على غرار الاتجاه الفرنسى فى الدراما)، لأنه لعب دورًا مهمًا وجليلاً فى تطور الأدب الدرامى وبكل الاحترام والتقدير. ومع ذلك فقد استبعد هذا الكتاب عددا من كبار الشعراء مثل: براونتج BROWNING، سوينبرن SWINBURNE، ڤارهرن VERHAEREN وآخرين هؤلاء الذين كتبوا ديالوجاتهم على شكل شعرى، مع أنّ الشكل الداخلى غنائى. كما لجأ هذا الكتاب إلى بعض الكُتّاب الدراميين للوقوف عند إبداعاتهم للحظات إذْ أحسستُ أن فى أعمالهم الدرامية جديدًا لم تمسسه يدٌ قبلا، إبداعًا غير مسبوق فى تاريخ الآداب الدرامية. ولم يناقش الكتاب ممثلى التقليد والمحاكاة IMITATORS ولا أعمالهم ولا البارزين منهم؛ لأنهم لم يتركوا جديدًا إبداعيًا (ولذلك لم أتحدث عن هايرمانز HEYERMANS أو جوركى GORKI، هاوبتمان، روستان ROSTAND، وعن تقليديات ڤيكتور هوجو VICTOR HUGO وآخرين). ولا بُد أن أُشير إلى أن الأدب الدرامى العالمى حتى خريف ١٩٠٩ منحنى الفرصة للكتابة عن الأدب المجرى ومناقشته بعد صدوره فى طبعات كثيرة، كما أن موسمى ١٩٠٩ / ١٩١٠ فى المسرح المجرى قد أتاحا لى الفرصة لمناقشات فكرية جادة.

لن أتم كلمات هذا الكتاب قبل أن أذكر بالعرفان والجميل كلاً من ألكسندر برنات ALEXANDER BERNÁT، وبيثى جولت BEÖTHY ZSOLT، وريدل فريجش RIEDL FRIGYES السيد المعلم الذى كان أول من أشار إلى جماعة المسرح للدرامى وكيش فالودى KISFALUDY والذى تقبلته جماهير القُراء بكثير من الفهم والوعى، وهو نفسه المعلم الذى أفادنى بنصائحه الثمينة التى أنارت لى الطريق.

وأخيرًا فلا مناص من الإشارة إلى سوء فهم قد يتبادر إلى الذهن؛ فقد كان الكتاب مبادرة تقدمي إلى إحدى الجوائز، لكنه فى صورته الحالية لجأ إلى التوسع فى القضايا والشروحات التاريخية والسوسيولوجية وإلى عمق قضايا الأشكال المتعددة فى الدراما. الكتاب جديد فى كلياته، عدا الفصل الثالث، أما الفصول الأخرى الأول، والثانى، والعاشر، والثانى عشر، والثالث عشر، فقد توسعتُ فيها قدر ما وسعنى من حيلة. أما الفصل الرابع عشر الذى حظى بتغييرات تاريخية، فقد كان ذلك طبيعيًا، بعد أن تغيرت بعض الأحوال والظروف التى كانت فى طريقها إلى التطور، بما لم يسمح بتقييم الإنتاج الأدبى الدرامى؛ ولذلك أظن أن حكمة القُراء – فى هذا الفصل – سوف تُلاحظ اشتغالى فيه، على قُرب ظاهر مع الكُتّاب، والناس، والاتجاهات الفنية الدرامية، إذ من الطبيعى أن يتضمن الكتاب الاتجاهات والتيارات المعاصرة، وليس من الفطنة والأدب تجاهل الموقف الحالى حتى ولو واجه أحداثا تاريخية سابقة. أما الفصل الذى حررته عن الأدب المجرى فإنه يقف على مستوى كافٍ للتعريف بخصائص الأدب الدرامى. وسوف يلاحظ القراء على هذه الخاتمة صدقها وطبيعيتها.

برلين، ١٠ ديسمبر ١٩٠٩

الكتاب الأول

مقدمات نظرية

الفصل الأول

الدرامـــا

تعنى الدراما عملاً مكتوبًا، يستهدف الوصول إلى تأثير قوى لجماهير محتشدة داخل قاعة مسرح، أناس ممثلون يلعبون فيما بينهم حدثًا مهمًّا يبعث على الانتباه والمراجعة. كل دراما من الدرامات سواءٌ كانت قصيرة أو جافة صلدة أو تافهة أو مبتذلة، فإنها تحمل خصائص مشتركة بينها، تحرم نفـسها من خصائصها الأولى ذات الأصول التاريخية. إذن هناك أحـوال وأسـباب حدت بالدراما إلى هذه الطرق. ومن هذه الأحوال والظروف تصدرت المادة هذه الدرامات والتى ساعدت - بطبيعة الحال - فى إحداث التـأثير، ومـن بعدها خصائص الأشكال التجريدية التى قعّدت قوانينها الداخلية والخارجيـة، ثم سرعان ما تبعت أنواعًا من التناقض الظـاهرى **PARADOX**، وأشـكالاً معقدة وطلبات بتحديد العلاقات الاجتماعية، مَنْ مِنْ بينهـا الإيجـابى ومَـن السلبى. أعادت الدراما الظاهرة أو الحادثة والإطار الذى يحوطهـا، والـذى يحوط التاريخية الحقيقية ليوفق لها المكان والزمان. ومع وجود الفروقات فى كلٍّ من عُنصرى الزمان والمكان وفى الريف عن الحضر، فإننـا نلاحـظ: المقطع العرضى **CROSS - SECTION**، الذى تطور فى تغيّر عن منـاطق الريف، وعن ازدهار النباتات. هذا التطور نفسه فى طبيعة النبات والطبـائع الأخرى نجده فى الدراما.

(١)

تهدف الدراما إلى التأثير فى الكُتل الجماهيرية والانتصار على الأحوال والظروف؛ بغية الوصول إلى مصطلح (التأثير الجمعى) على استراتيجية تبحث فى: الوقت أو الزمن المُتاح، ومَيْلٌ إلى التقصير فى الوقت بنسبة معقولة. ثم، ماذا يحدث بعد ذلك من علاقات، علاقات حقيقية تستدعى (التأثير) من مكمنه.. حقيقة تنتج من احتكاك بطبيعة المادة؟ (والتى لا نلجأ إلى تفاصيلها من البداية). كانت وجهة النظر قد اعتمدت على مادة درامية تتناسب مع زمن قصير للعرض المسرحى. وفى هذه المساحة الزمنية الدرامية تتأسس الشخصيات التى تُجسّد الأحداث، أو تختار جُزءًا من التاريخ كمادة للدراما. (لم يكن هذا الجزء يمثل الكُل فى كل الأحوال)، أما إذا تفرعت الأحداث إلى قصص كثيرة، فكان يشار بالرمز أو العلامة إلى هذه الأحداث رغم أهميتها البالغة. والآن هذه الاختزالات فى التقصير SHORTENING كيف تتم دراميا؟ لمّا كانت الدراما تتعرض إلى اختيارات بين التركيز على أجزاء معينة تأكيدًا وتوكيدًا، والمرور على أجزاء أخرى مرور الكرام؛ فإن ذلك الإجراء قد كشف عن العمومية فى الاختيار، وهى عمومية اتسمت بالبساطة، والأذى وإساءة الاستعمال.. تُقدِّم الدراما إلى الجماهير، والعموميات وهى التى تسعد بها الجماهير وتفهمها، خاصة عندما يكون الحدث ذاتيًا، وتكون القصة أو الحكاية تُخفى وراءها شيئًا خاصًا أو شخصيا. وهذه وتلك لا تحمل شيئًا من القوة، لأنها لا تصل إلى داخل مشاعر الجماهير المشاهدة وأحاسيسهم، فإنها مع ذلك – ورغم عموميتها – تترك (شيئا) بين هذه الجماهير: ما المطلوب إذن؟ الحل فى أن الحدث أو ما يخطر

على البال OCCUR يجب أن يتوافق ويتماثل مـــع بـــدايات التعامـــل عنـــد الجماهير.. بمعنى أن اختيار أحداث كُبرى من الواجب، بل ومن الضرورى أن تتقابل – انسجامًا – مع مشاعر جماهيرية كبرى هى الأخرى، إضافة إلى خبرات كبرى بطبيعة الحال، وحتى تُرى فى صورة الأحداث العمومية، ولا ضير فى ذلك أبدًا. فسيكولوجية المجاميع هى التى تتصدر الموقف آنذاك (مع أنها لا تزال حتى اللحظة فى حالة تضاد ذاتى INDIVIDUAL)، وهى التـــى تعطى وتُقرر مضمونًا حقيقيًا. فقُدرة السعة وقابلية الاستيعاب لدى الجماهير إضافة إلى طاقتها القصوى؛ تساعد كُلاً من الشكل والمضمون ومـــشاعرها الكامنة فى متابعة العموميات وقبولها، أو أنها بكل دقة تُبعد كل ما هو فكرى INTELLECTUAL عن التحقيق. من ناحية الشكل، فإن مجموعة الجمـــاهير إنما تفكر عادة فى الصور وتحتمل هذا التفكير، وهذه الصور مُولّدة للتـــأثير فى حالة الانتباه فقط الذى يعتمد بالضرورة على خبرة سابقة، لكن الظـــاهرة الأساسية الأولى القابعة فى نفس الجماهير تُحدد داخل ذواتهـــا عالمـــا مـــن الأحاسيس مليئًا بطبيعة ساذجة وبدائية أولى PRIMITIVE يُحجّـــم عنـــدها التفكير والعقلانية، فلا تتبع إلا ما تُحس وتشعر به. والسبب الـــضمنى لهـــذا التتبع هو وصول ما يُسمى بإحساس التوازن BALANCE (مـــع اســـتمرار وجود أحاسيس الجماهير) أو بين بعضها، ما دام التفكير فى حالة من الحذف أو الإبعاد وفى حالة من الانفصال والعزل.. لهذا فإن الذات وأحاسيسها تبقى عند كل إنسان ومتفرج، فى غالب الأحوال، ولا استثناء إلا فى القليل عنـــد بعض المتفرجين. أضف إلى ما تقدّم أن المجموعات الجماهيريـــة الجامعـــة القوية – كثُرت أم قلّت – تكمن فى أعماقها وأعمـــاق أحاسيـــسها

العناصر الدينية التصوفية: الرؤى الباطنية، الإيمان والتبصّر الروحـــى، والتأمل المبُهم اللا عقلانى MYSTICISM فى مواجهة اللا تفريقيـــة INDIFFERENTISM، وفى عبادة للتعصّب. ومن الطبيعى بعد ذلك أن تسود العمومية التى تبعتهـــا وتمسكت بها المجموعات الجماهيرية، حتـــى ولـــو دون وعـــى، لتـــستأسد متطلباتها ويتأكد تتابعها لها، والتى هى التأثير كل التأثير لهذه المجاميع، فى توازٍ واعتراف يماثل الاعتراف بالأديان والصوفية، لكل ما يحمله المضمون؛ وهـــو مضمون خالٍ من العقلانية، لكنه جَبرْى. أما من ناحيـــة الـــشكل؛ فهـــو لـــيس مضمونا دياليكتيكيًا، أو منطقيًا، لكنه يخضع للأحاسيس وللرمز أيـــضًا. وكـــان على الدراما أن تنتظر مجاميع وجماعات قادمة فى المستقبل، وأن تظهـــر فـــى الأفق مواد درامية تخرج وتنبثق من الطبيعة، حيث لا تسيطر عليها الأحاســـيس وما فوق الأحاسيس – وفى انتظار شكل لا يدخل إلى حيزها ونطاقها.

اتسع نطاق الدراما وحجمها ناحية التاريخيات والصوفيات الدينية، وهو الأمر الذى لم نلحظه أو نُلقِ له بالاً، حقًا لم نأخذه بعين الاعتبار. من ناحيـــة الشكل وتبعاته فهو موجود فى الدراما – كما اعتقدنا – أنه سيقود إلى مكـــان محدد يجمع عند نقطته اهتياجًا أو آثارًا مثيرة تنتظرها الجماهير فى شغف ما دامت تمس حاجاتهم وخصائص تطلعاتهم، على اعتبار أنّ هذه الخـــصائص تحمل أهدافًا دينية (أو باعتبارها موروثات دينية واقعة تحت التأثير الدينى)، وقد تجمعّت فى مشاعر هذه الجماهير بقوة وعمق، ومع ذلك فظنّى أنها لـــن تواجه تفسيرات أوسع مدى.

لكن هذا الضغط المنتشر والانضغاط المتسع، أجبر البـــساطة والأذى والنواقص على الحاجة إلى العمومية GENERALITY، كما أجبـــر الـــدراما

على الاتجاه ناحية الرمزية. وكان طبيعيًا أن تتبع العمومية هذا الضغط والانضغاط. فكلما تحدثنا عن شيء مُختصر أو حدث مقتضب، فإن ذلك يعنى ما يتسم به هذا الشيء أو الحدث من عموميات، كما يعنى أنه يُشبه – وبكل قوة – حدثًا آخر، حتى لو أسقطنا بعض الأحداث أو بعض الأجزاء، لأن أى حدث وأى حادثة ذاتية أو شخصية (أو شبيهة لها، وعلى شكلها أو شاكلتها نفسه، فإنها لا يمكن لها التكرار أبدًا) فإنها تتعيَّن على أجزاء: كثرة هذه الأجزاء، أنواع الأجزاء نفسها، وجهة النظر فى هذه الأشياء التى لا بد أنها تجمع اختلافات أخرى قد حدثت بالفعل فى السابق؛ الذى يعنى أنه مهما حذفتُ أو اختصرت فى اتجاه من الاتجاهات، أو اقتطعتُ من الأجزاء، فستصبح الحادثة غيرها، ولن تكون بل ولن تُصبح من مقاصدى ولا من أهدافى. والنتيجة فى النهاية تشابهات لكل شيء، وكل جزء كما تصورت، وإعادة ملفقة لوجهة نظر مقبلة من الأجزاء. ومن المؤكد بعد ذلك أن الأحداث فى الأجزاء الكبيرة أو المهمة ستؤدى فى النهاية إلى الاستمرارية. وعادة ما تجد الإبيجرام **EPIGRAM**(*)، والحقيقة العامة **MAXIM**(**)، والكتابات القصيرة **APERÇU**(***) تأثيراتها فى أشكالها. وفى هذه الجزئية تمامًا نعثر على مضمونيْن جاهزيْن ومتضاديْن فى الوقت نفسه. حديث مُختزل يشع ضغطًا، ويحمل شكل الحقيقة فى قوة بالغة ليؤثر عن طريق

(*) القصيدة القصيرة المختتمة بفكرة بارعة ساحرة، أو الحكمة المُعبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو مُوهمة بالتناقض – المترجم.

(**) الحقيقة العامة أو المبدأ الأساسى، أو قاعدة السلوك، أو الحكمة أو المثل السائر – المترجم.

(***) كل ما هو مُختزل فى الأدب – المترجم.

الشكل؛ لأن تحت وعائه كثيرًا من الأحداث والوقائع التى يشتغل عليها، فى استناد إلى شكلانية ورسمانية خارجية تتمتع بقوة موحية ومُذكرة بشيء مثير للعواطف والذكريات يكون سبب الارتباط أو الاتصال؛ ليُهيّج انفعالات ومشاعر وذكريات عن أى؟ وكم؟ وكيف؟ ومدى اجتماعية هذه العلاقات. لكن كلما كانت هذه الأجزاء قوية ومباشرة وسط عدم الرؤية السليمة الواضحة والانغماس فى الأسلبة، فإن الحادثة ستنتهى لا محالة إلى وضعية العمومية، كما أنّ الذاتية سوف تُلف فى إطارها الحادثة التاريخية لتُفضى بها إلى الرمزية.

إذن، فالتأثير المباشر للمجاميع والمجموعات ومن الاتجاه نفسه يتبع عمومية الأحداث، ورمزيتها، ومن اتجاه آخر يُولّد التأثير نفسه – فى اتساعه وانتشاره – مصطلحات حدودها الرمزية، الاختصارات، التلخيصات، ومن البعيد البعيد عن اتجاه حقيقى لرؤية تضطر الدراما إلى طريق آخر. هذه هى صورة المقابلة والتقابل التى تتبع، أو التى يجب أن تمتزج بدمج الاتجاهين ليسمحا بالعثور على مضمون يؤكد أو يشير إلى عمومية مصطلح الحدث الدرامى.. إذا تعهد إنسان بدور فى هذا المزج، فعليه أن يكون إنسانًا فعلاً وحقيقة (أو على الأقل يكون من نوع حاملٍ للإنسانية)، يعمل على التمثيل والتصوير والبيان والاحتجاج **REPRESENTATION**، ويكون قادرا على فك شفرة الرمز، إذا حدث له حادث حياتى دنيوى (كما يحدث أحيانا لحياة الآخر من نوعه)؛ فإن عليه أن يُعلن المصير. وإلى أين يسير بعد الحادثة. وأُضيف أنّ هذا الإنسان وهذا المصير لا بد أن يُؤخذا فى الاعتبار لدى الجماهير والمجموعات، بشرط تماثل وتطابق نمط الإنسان ونمط المصير على نحو نموذجى واحد.

ذكرنا أن مادة الدراما هى ما يحدث بين الناس.. من الناحية التاريخية هذا القول مؤكد وصحيح، لكن الذى يتبع فى الحقيقة من اللحظة الأولى يحمل الإبهام والغباء OPAQUE أمام قوة الدراما، ولا يستند إلى أى من أحوالهـا وظروفها الأولى، كما سبق أن تحدثنا عنها. مع أن مادة الدراما وحدها قـد تكون هى إحدى الخصائص المهمة والفاعلة فى الدرامات؛ لكن ماذا يمكن أن يكون غير ذلك؟ (أيمكن أن يكون السـؤال سلبيـاً؟ أو خللاً فى المضمـون أو الشكل، بما قد لا يتم معه التأثير الدرامى؟). تؤثر طبيعة البيئة فى الإنسان ولا تبرز فى الدراما إلا من خلال خاصية أو رمز أو نعت أو صفة مميزة، هـذا مـؤكد. وليس هناك فـرق بين الخصائص أو الرمـوز أو النعـوت أو الصفات المميزة البدائية الفطرية أو الكاملة المكتملة، إذ الفروق بسيطة لا تُذكر فى أهمية العمل الفنى أو فى أشياء أخرى. تقف الدراما فى الوسط بين الملحمة(*) والفنون الجميلة، ولا تريد أن تستعمل وسائلها. إن أهم شىء فـى أسلبة الطبيعة فى الفنون الجميلة هو إيقاف الزمن وإسقاطه مـن الحـساب. فالماضى والحاضر واحد، والاثنان يتعرضان دوْمًا إلى نقطة رمزية يصلان إليها فى العادة. هذه القاعدة أو الظاهرة لا نجد لها شبيهًا فى فـن الـدراما. فالأدوار أو المهام فى الدراما هى طبيعة (الديكور) التى تصحب تـصرفات الشخصيات، وترافق أحاسيسهم ومشاعرهم، وتتعامل مـع أفكـارهم. لـيس بالإمكان فى الدراما العثور على لحظات كبيرة صلبة أو مُتيبسة STIFFEN،

(*) EPIC: القصيـدة القصصيـة الطويلة فخمة الأسلوب، تصور مآسـى البطل الأسطـورى أو التاريخى – المترجم.

مثل هذه اللحظات هى موقف (التعبير) عند كثير من الشعراء الذين لا يُصوّرون فى أشعارهم الطبيعة بحذافيرها. وهُم فى هذا الطريق لا يُعطون أكثر من تغييرات متصلة مستمرة، وجو عام لأشعارهم بقدر ما يفى الحدث وظروفه وحدوده، إضافة إلى قيامهم - بأنفسهم - بدور الكاتب والتقديم. لكن وسائل التعبير عندهم عادةً ما تسمح بكتابة الأحداث وإلى جانبها صور شعرية مُصاحبة ليست واقعية أو ملموسة - بمعنى تمثيل الطبيعة أو لعب دورها شعرًا. وكل ما يُقدمه الشعر من تمثيل ولعب أدوار، تُقدمه الدراما فى تعبير مباشر وَحَى. أو أنَّ واحدًا من الشخصيات ينتقل من حادثة إلى أخرى ليقرر - وفى مباشرة خاطفة - تأثيرًا شعوريًا مُعينًا، أو يعطى لنفسه تقدُما ناميًا بهدف طرحه وإيصاله للجمهور، عندما يفقد أو ينتقد هذا الممثل - فى لحظة ما - ما بيده من وسائل التعبير المُنتظم؛ وساعتها لا يستطيع إلا التقليد، وهنا فهو سيضطر مُرغمًا إلى الدخول فى دائرة المقارنة ليصل سالما إلى الحقيقة المطلوبة.. والنتيجة هنا هى ضعف التأثير لا محالة.

الطبيعة هنا التى تحيط بالإنسان فى المقام الأول، لها الدور الثانى فى الدراما.. يمكن أن تكون فى الخلفية حتى ولو كانت جميلة ومهمة فى الحدث، لكن الأهم هنا أنها لا تستطيع ولا تجرؤ على القيام بدور، تماما مثل الشكل الذى لا يستطيع هو الآخر القيام بدور نهائى **FINAL** وأخير فى الدراما.

من بين الداعين إلى التجريد، فلاسفة ينشرون فلسفة التجريد عبْر رؤيتهم لتأثير مباشر حاضر، إلا أنّ أعمالهم التاريخية (وحاجاتهم ورغباتهم المُلحة... وتطورها) قد أفرزت انتشارًا رماديًا ضعيفًا سدّ كل أبواب

الازدهار، لكنهم لن يمسُّوا الدراما إلا بقدر مواجهة إنسان لإنسان آخر، وبوجود صراع أو اختلاف بين أُناس وآخرين فى المشاعر والأحاسيس والأفعال والأحداث التى تنعكس فى التو واللحظة على الجماهير المشاهدة للدراما. وهى هى هذه العناصر والأسباب نفسها التى تُبعد القصص الدرامى ومادة الدراما التى تتحكم فيها قُوى عُلوية تحمل سمات ما فوق الطبيعة. كل هذه الأنواع تنتمى إلى الفنون الغنائية **LYRIC** وكل ما يجرى ليس أكثر من انتقالات روحية بين الشخصيات عبر هذه التأثيرات! وهى فى واقعها تكوينات أو شبه شكليات وتكوّنات تبحث عن التعبير. أو لعلها تجريد كامل بمثابة الصفة لهم، ولكل حاملى وجهات نظرهم التجريدية، والواثقين المؤمنين بالخيال أو الوهْم، وبالظواهر الميتافيزيقية وكل ما وراء الطبيعة من تصورات. من السهولة بمكان النظر إلى ما سردتُه هنا، والاعتراف بتعارض الدراما تعارضا أساسيا مع التجريدية ومراميها. وحتى فى الدراما الميتافيزيقية بأحداثها فإن الأمر فى غاية الاختلاف، لأن أحداثها قامت على السوسيولوجيا فى انتهاج للشكل السوسيولوجى وحده كوسيلة للتعبير الدرامى.

كيف كان هؤلاء التجريديون؟ وكيف كانت الأحداث التى كتبوها للتمثيل؟ هل لهم ولأحداثهم شروط أو مصطلحات طبيعية تسمح للتأثير، وفى حالة مؤكدة؟ وبمعنى آخر.. أى نوع من الشخصيات يُقدمونها فى دراماتهم؟ وما نوعيات حياتهم، ومدى إبراز حياتهم فى الدرامات؟ وفى عُمق نسيجها؟ أو لنقُل فى بساطة: هل حياة الإنسان الذى يعرضونه بوصفه شخصية درامية تعكس طابع الحياة الآنية وتمسها قُربًا حقيقيًا فى تماثل ومطابقة؟ ثم ما الرمز الذى يمكن أن يعبّر – فى نقاء – عن الحياة الإنسانية؟ إن كل إنسان يعرف أن الدراما قصيدة شعر عن العزيمة والرغبة، وأن إبراز الإنسان ورسمه

– الشخصيــة – (دراميًا) وكذلك تصوير مصيره (دراميا أيضًا)، لا يمكــن إتمامهما واكتمالهما إلا عبْر الضيق والتوتر فى المادة الأدبية والدرامية مــن أثر شدٍّ وجذبٍ حياتى حادث. فالعقل، والمشاعر والأحاسيس، والخــصائص الداخلية والخارجية هى وحدها – لا غيرها – التى ترسم وتُجمّــل الإنــسان والشخصية الدرامية. أعيد لفظة وحدها لا غيرها حتى لا يؤثر هذا الإنــسان وهذه الشخصية تأثيرا تجريديًا خشنًا. كل ما يستطيع فِعله هو رسم صــورة مُصغّرة ومختصرة عن وهْم الحياة.. صورة خادعة مُضللة للبصر.. نــسيج كاذب يستند إلى الأُخدوعة. الدراما هى شعر العزيمة والرغبة، لأنهــا فــى عزيمتها ورغباتها تنطلق منهما إلى التصرفات العديدة المتنوعــة لتحقيقهــا تعبيرًا عن أشياء مهمة وعويصة تعبيرًا قويًا، وفى مباشرة لحظية فــى كــل عالم الإنسان. عند الشعوب البدائية تكون تصرفات الإنسان وسلوكياته هــى الأساس والمقياس فى إعادة الحق والعدالة (فأعماله وتصرفاته هى عزيمتــه المعلّنة) وعليها يُحاسب الإنسان على أفعاله. ومن هذا الإحساس أو الــشعور الإيجابى عنده ينطلق إلى الفِعل والحدث، إذ الإحساس ساعتها معادل للفِعل، وبهذا يفشى أسراره الباطنية المهمة.. بمعنى أنَّ رغباته تُصبح فــى حالــة (الإعلان)، وإلى جانبها أشياء ثانوية فى مرتبة أدنى هى: المــشاعر عنــده، وكيفية تفكيره، ومُحرّكات أفعاله فى وضع مساعد فرعى ثانوى. هذه الحقائق نحن ننظر إليها باعتبارها علامات وأمــارات طبيعيــة **SYMPTOMATIC** تعطى دلالةً على الممارسة والتدرّب والمران والخبرة، لأن الناس فى حالــة تعطّش للاطلاع على تصرفات إنسان آخر، وللتعرّف على مشاعره ورغباته ومبلغ نقائها، فقد يتّبعون صورة النقاء أو الشرف أو مبعث الاحترام نفــسه عند هذا الإنسان. فالإحساس وشكل التفكير ونموذجه عادةً ما يكون لحظيًــا،

متغيرًا، ولدنًا مرنًا قابلا للانثناء كما هو قابل للتكيّف، وهو يــضع تــأثيرات خارجية قوية كالحدث والعزيمة. قد لا يعرف الإنــسان حقيقــة أحاسيــسه وصدقها أو أفكاره وإلى أى مدى هى فى شريعة الصدق والحقيقة (أو إلى أى مدى وصلت وتحققت أصالتها). إنه لن يصل إلى الاقتناع بهذه أو تلــك إلا بقيام نوع من التجريب الاستكشافى لها، أو عندما تتحول الرغبة إلى حقيقــة وواقع ملموس، وبعدها تتتابع الأحداث مُنبثقة عنها.

إن أعظم كشْف أو إعلان عن العزيمة فى أغلى معانيها يبدو فى المعانـــاة والكفاح والنضال. وبهذا نفهم أنّ مدى الكفاح والنضال وقوة الكشف والإعـــلان عنه، وبوجوده بشكل مُوسَّع داخل كل فَهْم وسبب وحُكم. وحتى هذه النقطــة – واللحظة، تتبع أو تبدأ استمالات ومغريات ضدية رجعية معاكسة حياتية تمثل أو تُنشئ ما نتحدث عنه هنا، وأعنى (الصراع). وهذا هو أعظم المــواد الــصالحة للدراما، إذْ يحمل بكل قوة خاصية الصراع والمقابَلة فى الأحــداث الدراميــــة، ويُصبـــح نائتًا وبارزًا وشهيــرًا، ليحل محل الرغبة أو العزيمة فى طواعيـــة، بداخل الشخصية. إن أعظم الأحداث وأبلغ الحبكات **PLOTS** المناسبة فى هـــذا المقام تكون فى حدّة الفصل بينها وبين الرمز فى الحياة الإنسانية وكـــذا حيـــاة الشخصية الدرامية، حتى تبلغ الأحداث والحبكة غاية مقاصدهما المهمـــة وفـــى إيجابية تقريرية للإنسان القائم بالشخصية الدرامية، لتكشف عن خصائص دقيقة فى تصرفات الشخصية وسلوكها، وإلى جانبها تدبيرات واقتصادات واختصارات للمادة الدرامية ترفع شعار الأسلبة، حيث يقضى صالح الدراما بالضرورة إلـــى تركها وإزالتها من طريق الدراما. والهدف إذن، هو: أن يبقى الكفاح والنــضال للشخصية مُعلنًا عن حياة كاملة، وكمال الحياة واكتمالها يعنى فى هـــذا المقـــام النظر مليًّا إلى مجموع زوايا الحياة ومن مختلف وجهات النظـــر، وعلـــى قـــيم

الصراع الــذى يلعب دورًا لا يُستهان به فى الدراما. إذن نقف علــى نقــيض الصراع – وفى مواجهته الشكل الدرامى الذى يحيط بالمــضمون – لتتأســس للشخصية (النموذج الإنسانى) مشكلة حياتية مركزية بالضرورة، لتكون طبيعيــة ومعقولة، وتصلح للفهم والاستيعاب من جانب جماهير واسعة عريضة ســتذهب إلى المسرح لمشاهدتها. والمشكلة الحياتية المركزية هذه إنما تتمركز فى: الشكل الذى يعطى الحد الأعلى MAXIMUM لكل ما تمنحه الحياة من حوادث وأفعــال ونكسات وإخفاقات، كما يمنح أيضا كل ما يجرى فى الحياة بمختلف إيجابياتهــا وسلبياتها وتناقضاتها ما يشرح معنى الحياة الكاملة والمكتملة، لإبــراز التــضاد والتقابل والتعارض والمقاومة OPPOSITION وكل ما تصطدم به الشخصية من عقبات ومواجهات. وهذا هو الأساس الدراما تــورجى وشُــغل الــدراماتورجيا الشاغل والأهم، والشرعى للدراما، لمهمة البطل ومراميه ورسالته التى ينبغــى إرسالها إلى الجماهير، وفى اتجاه مقولة بايرون "أنا أريد بطلاً"، التى تُحدد فــى معناها الحدود المشروعة للبطل الدرامى. فالبطل فى حجمه الدرامى، وعظمتــه يستطيع أن يكون نموذجًا لشخصيات ورجال كثيرة على اعتبار أن غايته وقمــة دراميته هى النتيجة الأخيرة والهدف المنشود أمامه فى مواجهــة كــل ضــعف واسترخاء وهزيمة فى حقيقة الحياة (ومن بينها ما هو غير نقــى تمامًــا). إذن ينبغى بل ومن الضرورى أن يوجد فى الدراما عنصر العزيمــة الــذى ســيّب الكفــاح والنــضال، وليحمــل بالــضرورة معــه الــشدّة والعُنــف والاتقــاد VEHEMENCE، وأكثر من ذلك، فإذا كانت طبيعة الصراع قد حملــت ضــمن خطوطها أفكارا وأحاسيس قوية يصل بها الصراع إلى دور مناهض ومعــاكس فى طريق الدراما، وفى مواجهة العزيمة والرغبة فإن مــن الواجــب الــدرامى الإبقاء على مثل هذه المناهضات والمواجهات فى كل قُواها وحدودها القصوى،

حتى تسمح للشخصية بقياس كل الأبعاد وتقريرها والمثال الأعظم للشخـــصيـــة الدراميـــة. إن كل نظرة وكل وجهة نظر أمام فكـــرة الشخـــصية أو صـــوب تصورها شيء طبيعى، ونسبىٌ فى نهاية الأمر. فالنسبية لا تواجه الحياة فقـــط، لكنها فى مواجهة المسرحية وعالمها أيضًا. فالكفاح والنضال وقوتهما وأعماقهما يعطيان للنسبية الفرصة والإمكانية لتقف المسرحية فى وسط المركزية، لا ليكون البطل صاحب مقام رفيع **DIGNITARY**، فالكفاح وضع فى المركزية شخـــصية "سنّا" **CINNA** – فى مواجهة مع "أغسطس" **AUGUSTUSZ** – فى دراما ســـنّا للفرنسى بيير كورنى. وفى دراما إبسن المعنونة "المطالبون بالعرش"؛ واجهـــت شخصية سكول **SKULE** شخصية هاكون هاكونشن **HÁKON HAKONSÖN**.

ويبقى السؤال الآن: من ناحية الشكل، كيف تكون طبيعة هذا الكفـــاح والنضال؟ ليُفسح المجال واسعًا أمام البطل ليفرز الحدود العليـــا والنهايـــات الكبرى والعُظمى لينمو رمز الحياة مُتوسعا فى الدراما؟ فمـــن الطبيعـــى أنّ قُوى الإنسان وطبيعة قُدراته وحدودها إنما تمتص، كما تفرض عليه مساحة الكفاح، وكذا حدودها العليا والسفلى، وهى التى تقرر أعلى مستويات التكثيف والحدّة والشدة، وكذلك الحد الأدنى. فمن المؤكد أنه كلما وجد التـــضاد قـــوة واحدة، فإنه يظهر مُعلنا عن نفسه. كما أن المبالغة فى التضاد تدفع باستحالة عمل الأحاسيس أو أى تحركٍ لها. إذن فالنتيجة: يستطيع التأثير الدرامى أن يُغرى ويستميل، فالقُوى المكافحة عادةً ما يكون لها نسبة وحجم فى الواقـــع، ليبقى الكفاح – حتى رغْم قوة التصوّرات وشدّة الخيالات التى تبدو قويـــة – فى قوته المستقيمة، وفى الاتجاهات المُضادة المعاكسة، وليضع سياجًا حول نفسه، مع أن مصير الكفـــاح موضـــوعى **OBJECTIVE** – خاصـــة فـــى

التراجيديا – ونظرًا لأنه نظامى ومقرر قبلاً، فمن الصعب ومن المستحيل أن يُصبح ذاتيًا أو وهميًا أو غير موضوعى **SUBJECTIVE**، إذ هو مُقرر من البداية. كما أنه من الصعوبة بمكان – ومن زاوية أخرى – أن تتحول تأكيدات ذات أهداف موضوعية إلى صورة أو مظهر لعرض الأشياء يحمل احتمالات مُرجحة الحدوث وغير مؤكدة فى الوقت نفسه. مثل هذا الكفاح! باحتمالاته وضياع تأكيداته، وافتقاره إلى أى نسبية أو حجم فى الواقع مع أشياء أخرى (كما فى كفاح الإنسان مع الألوهية أو مع أسرار خفية أخرى، أو مع قوة غاشمة أخرى، أو مع المرض أو التقاليد الموروثة) لا يمكن أن يكون دراميا. فالكفاح أو النضال يُعبر عن عُقم غير مثمر، وعن الإخفاق والفشل، بوعيه من داخل النشوة والابتهاج الغامر، وبالكلمات والتعبيرات اللفظية، وبالمودة والاتسام بالألفة، وبالغنائية، وبالذاتية.. وهنا – على وجه التحديد – تظهر الأسباب الدراما تورجية العميقة والحقيقية التى تسنّ قانونا دراما تورجيا لا يمكن الحياد عنه يقول: إنّ المادة الدرامية لا تستطيع ولا تحتمل العيش إلا بين الناس – الشخصيات – وما يجرى لهم من أحداث. ولأن الأجزاء الصغيرة التى تسقط بين الأعلى والأدنى من الكفاح بنوعيه؛ تُمثل علاقة الناس بإنسان آخر أو بمجموعة من ناس آخرين، أو أنها صورة العلاقة لفوز إنسان وانتصاره فى معركةٍ ما، ثم يخطو البطل فى مواجهته وضدّه كما لو كان من حاملى الرُتب **"GEGENSPIELER"**، مُسلحًا بكل التعبيرات التقنية ورمزية المكان. فالكفاح الحامل لمتضادات الطبيعة هو فى مضمونه فاقد للتأثير، فضلاً عن أنه فاشل وعقيم كما ذكرتُ فى السابق، وحتى لو استعار هذا الكفاح فيزيقية الإنسان وصدّرها فى المقدمة، فليس

بالاستطاعة حينئذ أن يُبرز صورة صحيحة عن كامل شخصية الإنسان أو وجوده أو خصائصه الذاتية المميّزة. إن الأُلوهية إذا جاءت أو مُستّت في دراما من الدرامات – وهي في العادة موجودة روحًا في كل الدرامات – فإن شخصيات محددة أو مؤسسات معينة هي المعنية بها على وجه التأكيد. بقي على مستوى تاريخ المسرح المنولوج الغنائي الذي وضعه أسخيلوس AISZKHÜLOSZ في مسرحيته (برومثيوس مُقيدًا) لشخصية برومثيوس ضد زيوس ZEUSZ كبير آلهة اليونان القديمة؛ ومع ذلك فلا توجد لحظة واحدة تؤكد أن الدراما دراما حقيقية. وكذلك (أوديبوس ملكًا)، إنها تكسب المعركة.. معركة الكفاح والنضال في مواجهة الأُلوهية الإغريقية القديمة التي تحوّلت بعناصرها الكفاحية إلى وضعية الدراما، خاصة أن الألوهية نفسها لا تلعب دورًا مهمًا في الدراما، لكنّ هناك أناسًا يتحركون، وأحداث هؤلاء الناس هي مناط القول في العمل. وإنجازات يقوم بها هؤلاء الناس – الشخصيات، تؤثر تأثيرًا بارعًا (إذ يجب ألاّ ننسى أنّ تراجيديا أوديبوس قد تؤكد الخطأ والزيف وتسقط الإنسانية بين فصولها سقوطًا مُدويًا، إذا بقي أوديبوس مُتهمًا بسفاح القُربى – وما هو حقيقة اجتماعية – ولم نأخذ في الاعتبار قُوى الآلهة القاهرة). وهي بالطبع غير عادلة، لأن جول لومتر JULES LEMAITRE قد انتقد آداب الدراما وأخلاقياتها كما أحسّ بتعارضه معها.

الحال نفسها من اللا درامية نجدها عند نهاية طريق شخصية أوزوالد OSVALD في مواجهة الشخصية النسائية ألفنج ALVING، فيما يخص النهاية الأخيرة للدراما. في تراجيديا يوربيديس EURIPIDÉSZ تحاول أفروديت الثأر من هيبوليتوس HIPPLITOSZ في درامته فيدرا PHAIDRA،

لكن معاناة فيدرا تؤكد الدرامية فى المسرحية. إن كل المواقف التاريخية بدقائقها فى الإمبراطورية الرومانية تحتاج إلى ما عُرف بعد ذلك بالإبسنية، وأنّ چوليانوس JULIANUS المرتد عن العقيدة المسيحية وتضاده معها أكسب العمل درامية واضحة فى دراما "القيصر وجاليليوس" CSÁSZÁR ÉS GALILEUS.

وهنا، وفى كل مكان نجد أنّ أكبر وأصعب الصعاب التقنية هى المُسبِّبة لميلاد طبيعة الميتافيزيقا للدراما. فالكفاح الدرامى يمكن أن يكون بين الناس، أما الدراما الآتية من أسباب ميتافيزيقية فإنها لا تستطيع التعبير ولا تقوى عليه إلا من خلالِ شكل اجتماعى وحيد.

الدراما، كما نرى، كفاح ونضال، قُوىً نشيطة وعسيرة، عنيفة ومتقدة على طول الطريق حتى النهاية، فى محاولة لترميز الحياة أمام الحياة الإنسانية جميعها. كفاح متضاد قوى يواجه التصورات والخيالات، إذ أظنُ، كما رأينا، أنّ الحد الأعلى هو حد شكلى، أما ما يحوط جزءًا من الكفاح، والكفاح الناقص غير التام، والكفاح المعتَمد المُسبّق، فكل هذه وتلك لا تمثل اللحظة التى يتولد فيها، وبعدها ينشط الكفاح الحقيقى المقدس. بإمكان الكفاح أن يكون أعظم من المتضادات والمؤخرات له، وأن يكون فى شكله الأعلى، وأستعمل هنا اقتباسًا من تراجيديا ڤيلهلم ڤون شولز WILHELM VON SCHOLZ: على الإنسان أن يسقط دائمًا.. عليه أن يقود متطلبات وطلبات المادة الدرامية إلى النهاية تفكيرًا وتمحيصًا ودراسة نحو التراجيديا. فما هو غير التراجيديا – فى صفاتها العمومية والعامة – أكثر من تصدير الناس لأقصى قدراتهم وأشرفها وبدرجاتها العليا لنشر الكفاح والنضال حول مشكلات الحياة المركزية، وإلقاء الضوء الساطع على عالم غير سليم

وغير متوازن، وكذا على ما يدفع به ويضخه من مصائر؟ تصل الدراما فى التراجيديا عادة إلى نقطة القمة، والدراما المكتملة لن تكون شيئًا إلا التراجيديا ذاتها. إلا أنّ الأحاسيس التراجيدية لا يمكن أن تصوّرها وسائل تعبير كافية أو ملائمة ADEQUATE مثل الدراما؛ فكل متطلباتها وطلباتها الشكلية تقع مع متطلبات التعبيرات الحسية الشعورية التراجيدية، وبهذا فهى لا تحمل جديدًا معها ولا تشتغل بفكرة ابتكارية، فالذى لا يتحدث عن كيف؟ لن يكون مناسبًا أو ملائما للتعبير. لا يمكن الاعتماد على الصدفة فى الدراما.. لم يكن مصادفةً ميلادُ كبار الدراميين فى العصور الذهبية للدراما (عند الإغريق، والإنجليز، والإسبان والفرنسيين). دخلت التراجيديا فى أعمالهم مرة واحدة، بل لعلنا لا نستطيع وضع اليد والعقل على عصر من العصور انتعشت فيه الدراما وازدهرت ازدهارًا واسعًا دون أن تكون التراجيديا هى إحدى القلاع والتاج المسيطر على الأدب الدرامى أيًا كان مكانه، أو أنّ الأحاسيس التراجيدية لم تصل طواعية إلى ازدهار الدراما. ويكفى ذكر يوريبيديس فى الدراما الإغريقية، وبن جونسون BEN JONSON، بومونت – فلتشر BEAUMONT – FLETCHER، وفورد FORD فى طريق الدراما العالمية.

(٢)

أهم الأشكال الدرامية: التناقض الظاهرى PARADOX. وفق المذهب العقلى؛ لا يتوافق هذا التناقض الظاهرى ولا يتعامل مع متطلبات أو استجابات تتعارض مع بعضها فى توحيد المشاعر والأحاسيس.

هذا التناقض الظاهرى – كما سنرى – موجود فى كل جزء من أجزاء الدراما، ويتبع – فى الواقع – التأثير المقصود، كما يستمر فى تبعية كل

الوسائل المُتاحة أمامه لإثبات عدم التجانس. وتتحدد الأشكال الدراميـــة فـــى التناقض الظاهرى بالآتي: يمثل المضمون الـــدرامى كُليـــة الحيـــاة، بكـــل اكتمالاتها، فى كونْ مغلق وبعيد عن طاقة البشر، على ما يجب أن تكون معه فى التناقضات. هذا الكون؛ المغلق والبعيد عن الطاقات البشرية له وســـائل خاصة للتعبير عن المكان؛ بينما هو فى الوقت ذاته محدد ومُقيد ومنحـــصر RESTRICTED. ويتوقف عالمُ الدراما على مكان صغير، ليسرى جريانهـــا فى زمن قصير، وبعدد محدود من الشخصيات التـــى تقـــدر علـــى إيقـــاظ الأُخدوعة أو الوهْم للعالم بأجمعه. والجانبان جاهزان للعمل فى قـــوة بحكـــم الرغبة فى العمل والاستجابة بقدر قليل فى اســـتعمال الوســـائل، وبـــشرط الحصول على أعظم قدر من الفائدة الدرامية. هذا التحديـــد فـــى المـــساحة والامتداد وكذلك فى الأحداث، إلى جانب الأسلبة فـــى رســـم الشخـــصيات المسرحية.. كل هذه العناصر تضطر الـــدراما - وكـــذلك قـــوة الإحـــساس والشعور بالاقتصاد - إلى الانسحاب إلى العمومية، وإلى هجر الأجزاء فـــى الدراما أو غضّ البصر عن التعامل معها، وهذه وتلك من العناصر المساعدة فى التأثير الدرامى. وهنا يتبع تناقضان ظاهريان؛ فطبيعة الأسلبة عادة مـــا تضطر الدراما إلى أن ترى الناس من وجهة نظر تجريدية، إلى جانب شكل دياليكتيكى مفاده طبيعة الصراع والتأثير بما عُرف باسم (تأثير جمـــاهيرى)، لكنه فى الحقيقة لا يعدو أن يكون بدائيًا سطحيًا، مشاعريًا، يؤثر فقـــط فـــى الرمزيات التى تسمح له بالوجود. أما مادته وطبيعة هـــذه المـــادة (النـــاس وتصرفاتهم) فهى مقاومة أيضًا RESIST للأسلبة.

يعنى عالم الدراما كل حياة فى العالم وكل عالم على سطح الحياة. ولما كانت مضامين الإمكانات لا تحتمل الكثير أو أكثر من الموجود، فإن الشمولية

والكلية لا يمكن أن تكونا من بين المضامين، كما هى الحال فــى الملحمــة (شِعر الملاحم، القصة)، وفيهما يبرز الكون، الشامل والعام حيث لا حــدود للتعبير ولا وجود للوسائل ولا حدودها.

تقف الأشكال الدرامية فى مواجهة العمومية والشمولية الكلية للمضامين الملحمية. فالأشكال الدرامية بشخصيتها الواسعة الشاملة فى مواجهــة مــع نفسها تواجه الكثافة والشدّة، وما يكمن فيهما من أحاسيس بشخصية تجريبية إمبريقية EMPIRIC، وفى تصدٍ للتجريد، والميتافيزيقــا، والرمــز الخفــى الغامض المُلغز.

إذن، كيف تأتى العمومية فى الشكل؟ من بين العناصر الفاعلة الظاهرة الاقتصادية اللا محدودة اللا متناهية، مع الفُرص الــلا حدوديــة لإمكانيــة التحقيق الدرامى، فهى ليست مغلقة فقط أمام الدراما، بل إن الأخدوعة والوهم لا يسمحان لهذه الفرص بالنهوض على طول الخط الدرامى ولو لدقيقة واحدة فى العرض المسرحى. ويبقى العنصر الثالث، وفيه يمكن للاتصال التعبيــر ماديًا فى الدرامات. طبيعى أن تكون الدراما هى العنصر الفعّــال لاكتمــال الحياة عبْر عناصرها، والقابع بين جزئى الدراما، ليكون العامل والدافع بقوة الدفع على التأكيد والتصويب.. ولأنه مشترك بالضرورة فإنه يقــوم بــدور الحقيقة فى الحياة. فالعلاقة بين النظام والأعمال الدراميــة، وهــى علاقــة متماسكة ومعقدة ومتشابكة، تكشف عن أن كلا منهما فى حاجة إلى الآخــر، والاقتباس منه على النحو التالى: أحدهما الأساس الأول والأهم فى الــشكل لصالح الدراما، يُبنى الكل ويُشيّد من داخله، فكل ذرّة، بل وأصغر فى عنصر

ما ATOM يكون على اتصال مع بقية الذرات والأجزاء والعناصر+ قوة ضخمة حتى فى أصغر التحركات الاتصالية للحاجة إلى رنين الآخر. لا توجد هنا مصادفات ولا مفاجآت غير منظورة، ولا فكرة طارئة واحدة، ولا أبيزود: إما حدث وإما إنسان.. وفقط. إنسان لنفسه، ولتصرفاته فقط، ولماذا لنفسه وحدها؟ لأن الوقع يبدو جميلاً، ولافتًا للأنظار، ومؤثرًا فى الوقت نفسه. وليست هناك قسوة أو عدم رحمة متصلة أو هما على اتصال أيًا كان بالدراما بكل دقائقها ونظامها الزمنى المنتشح بعلم الرياضيات.

تحتاج الدراما عادة إلى السيطرة، فى قوة وشدّة، كما تحتاج إلى الامتداد، تماما كالحياة سواء بسواء. يمكن لأشكال مختلفة لظواهر الحياة أن تعيش إلى جانب ظواهر أخرى (مثل الظواهر الفنية فى فنون مادتها قريبة من الحياة). فنون تمتد بالاستعارة من بعضها، فى اتجاه أحدها نحو الآخر وفى انضمام تحت لوائه. أنكر هيوم(*) الشخصية المُتحكّمة فى السببية أو العِلّية. الحياة فى فلسفته هى شخصية الحياة لم ولن تنتهى فى يوم من الأيام. فالشخصية موجودة فى الحياة وجودًا دائمًا ومتصلاً. أما العلاقات فلا تزيد عن كونها متتابعات ولاحقات تاليات بينها. لا توجد فى الشخصيات الدرامية – فى الحقيقة – غير مصائر البشر فى وجودها وعلاقاتها، ولا يمكن تصوّر مهمة أخرى للدراما على غرار السببية. من الصعب – إن لم يكن من المستحيل – تصوّر علاقة كعلاقة الأسباب ومُسبباتها المقيدة بسلاسل من

(*) هو الفيلسوف ديفيد هيوم (١٧١١ – ١٧٧٦)، قال إن الاختيار هو مصدر كل المعارف – المترجم.

الحديد، حيث لكل سبب مُسبّب له سابق عليه، وتوابع تلحق بالـسبب. أو أنّ لهذا القيد نهاية، وأولها أنه لم يخـضع لفكـرة التحليـل ومعــه الأسـباب والمسبِّبات. فهناك سبب من الأسباب ليس له من مُسبِّبات – هـل بالإمكـان الاعتماد على نهايات بمثل هذه فى عالم الدراما؟ وأين يمكن ذلك؟ وإلـى أى مدى يمتد ويتسع لمتطلبات الدراما إذا قبِلنا بالسبب والسببية؟ وفـى خـارج الدراما وفى غيرها، هل توجد نهاية؟ أم إن النهاية فى داخلها؟ تقدير للشكل: يتطلب الأمر طبيعة خاصة أخرى كما في كل شـيء، فالشخـصيات هـى عنصر من عناصر الدراما. تُبنى وتقوم تشييدًا على النـاس ومـن النـاس وتصرفاتهم وأفعالهم، ومن المواجهة بين الناس وبين تصرفاتهم وأفعالهم يأتى السؤال المهم: لماذا حدث ذلك؟ ولماذا الحدث على هذه الصورة؟ ولماذا ليس على تلك الصورة؟ وهنا يمكن ظهور نتيجة للسبب والسببية فى حالة عـدم الوصول إلى نهاية لهذه التساؤلات. قد تكون هذه النهاية مجـرد أحاسـيس الكاتب الدرامى فى مواجهة العالم (مواجهة مع العالم تعمل الـدراما علـى إبرازه تحليلاً وشرحًا)، أو تكون (النهايات) مشاعر حقيقية، وأفكارًا، وتفكيرًا، ورؤى، وتقييمًا من أجل التصنيف أو التنظيم، أو ضـبط الوقـت **TEMPO** أو تنظيم الإيقاع أو.. أو.... وبكلمة واحدة: رؤية العالم – إذا لم تكن الكلمـة – أو اللفظة قادرة على التعبير بمنتهى الدقة، فى الوقوف ضد، وفى مواجهـة رؤية العالم، لا يستطيع هذا التحدى وهذه الوقفـة المعارضـة المـضادة إلا اعتراضًا أو رفضًا موضوعيًا، وعلى المستقبِل أن يرفضه أو يقبله، أو بمعنى أدق: كامن مُستتر، من الذى لم يعترف بأن الكفاح مـستمر بـين المـستقبِل والمُبدع، أو قد ينجح هذا الكفاح فى الوصول إلى أغراضه وأهدافه؟ طبعًا إذا

كان العمل الفنى بمضمونه قريبًا وعلى علاقة بالتـــأثير – ســـواء اشـــتركتْ أحاسيسه فى التخمين بالنجاح أو لم تشترك. هناك نقاط عديدة عند المـــستقبِل ذات أشكال متعارضة. فتأثير ما عنده قد يوحى بأن النجاح لم يُصبه. فمثلاً لم يستطع المستقبِل أن يجيب أو يتفهم أحد أسئلة (لماذا) المتكـــررة التـــى لـــم تتعرض لها الدراما بالحل – كما أنّ تعثُّر سؤال عن الرؤية العالمية لم تتضح له حلول ساعة تمثيل الدراما، أو تدخل على علاقة بالسبب والسببية كان لـــه من الغموض الكثير – كل هذه اللحظـــات والأحـــوال إنمـــا تحتـــاج إلـــى مصطلحات ثابتة وواضحة يسهُل فَهْمها، خاصة أن الوصول إلى هذا الفَهْـــم والاقتناع يحتاج إلى تركيز من المشاهدين، وبسبب أخطاء تعود إلى الكاتـــب الدرامى وحده، لم يستطع المستقبِل وسط الأسباب الشكلية أن يدقق ويُركز فى الأمور والقضايا التى يشاهدها على خشبة المسرح.

لا تحتمل الرؤية العالمية أى نقاشات، أو هى على الأكثر من ناحيـــة الشكل، مواءمة، وفرصة سانحة لإنجاز أو إجـــراء تنفيـــذ معـــين أو نقـــد موضوعى علمى. وسواء قُبلت الرؤية العالمية أو لم تُقبل فإن الحديث عنهـــا لا يأتى على الإطلاق، لكن الذى يأتى مُواجهًا لها هو هذا السؤال: (لمـــاذا؟) مع أنه لا يظهر أبدا؛ لأن المهم – حسب ظنى – فى تأثير العمل هـــو مـــا نشعر به نحو صدق العمل وحقيقته وأحقيته. فإذا كان التـــأثير، بمـــضامينه، وحواراته يحمل فى طياته شروطًا أو متطلبات اجتماعية بدرجة معينة – ولو إلى حد ما – فقد تحدث (حالة) تضامن واتفاق لا واعيـــة UNCONSCIOUS غير مقصودة بين الكاتب الدرامى والجمهور، حـــول مـــضمون المـــشاعر والأحاسيس وكلمة الرؤية العالمية، وهنا لا تجد الـــدراما فـــى طريقهـــا أى

معوقات أو اضطرابات أو معضلات تُعطل أو تؤثر في تأخير ظهور الشكل.. نقصد بالمعوقات والاضطرابات التأثيرات التي تبحث وتُفتش على الدوام في العناصر الدائمة والمتصلة. في البناء الدرامي للرؤية العالمية؛ فإن التشييد السببي للدراما وأشكاله هو الذي يتبع بعد ذلك، ولا يبقى إلا سؤال يأتي ليُبرز شيئًا جديدًا على السطح: هل التصميم يا تُرى متماسك مع العناصر الدرامية الحية الحاضرة؟ هل هو متناسب ومتوافق مع الواجب الدرامي المطروح؟ أم إنه غير مناسب؟ وكم هي نسبة التناسب والتوافق؟ بعد قليل سوف نشير إلى شخصية التناقض الظاهري وشكله الدرامي باعتبارها نهاية البناء والتركيب الدرامي، فالرؤية العالمية تختفي منه، فلا نشعر بها بأي طريقة مباشرة.

قد نقول: قد تنتبه (النظرة العالمية) إلى مواقع النقصان فيها، أو بعبارة أخرى: إذا نجح البناء الدرامي فلا حاجة لنا إلى النظرة العالمية، وهذه هي تحديدًا النهاية وختام التركيب الفني للدراما. قد يكون موضوع النظرة العالمية أفل نجمه الآن، لكنه سبّب الشكل عند المستقبِل المُشاهد تحت تأثير كبير وعبْر مؤثرات لها شأنها في التعامل الدرامي، بعرض المناسب والملائم للمشاهدين، خاصة أن النظرة الأولى للكاتب الدرامي من الطبيعي أنها تحمل مجموعة نظرات عالمية مختلفة تعكس على شاشة خلفية الأحداث المؤثرة التي تمثل المطالب والحاجات. وتأثير (أوديبوس ملكًا) قد يكون المثال الأعظم في هذه الجزئية، واليوم، والآن في التو، حيث تصميم البناء الدرامي استنادا إلى الأسباب وانطلاقها من مُسبباتها والحلول التحليلية الجاهزة للإنجاز والتنفيذ، لتُصبح تراجيديا المصير كاملة يحسُّ بها كل فرد ومُشاهِد،

مع أن المشاهدين يعرفون تمامًا – وتفصيلاً – الدرامات الإغريقية. يقول ڤيلاموڤيتز WILAMOWITZ عنها: المصير مثل السبب، مثل القوة التأثيرية الزاحفة، ليست هناك كلمة واحدة عنها عند سوفوكليس SZOPHOKLÉSZ، ولا يمكن الإشارة إليها بلفظة واحدة.

تُعبّر الدراما عن كمالية الحياة وتمامية اقتصاداتها فى شكل نقى شفاف، إمكانات التعبير لديها قد لا تتماثل مع خط واحد من خطوط الحقيقة، لم تخطُ إلى مرحلة الأسلبة ولم تخرج من باطنها. من الوارد تعويض اكتمال الموضوع والمضمون باكتمال فى الشكل، التوسع بالتوسع، والشمولية بشمولية مثلها، والإمبريقية التجريبية بالرمز. وبكلمة واحدة؛ فدرجة وطبقة الاكتمال والتمامية هنا تقوم وتنهض بتعويض نهاية الاكتمالات.

يعنى الكمال الخصائص المميزة فى الدراما والاقتصاد، ومعنى ذلك أنّ كل إمكانية للتفكير قد نوقشت وقُتلت بحثًا، وأنّ كل نقاش لسؤال تجهّزت حلوله والردود عليه. إن أعظم مثال على النموذج الدرامى يكمن فى أسلبته الفنية التى تحدث عنها سيمّال SIMMEL الذى قطع فاصلاً كل خطٍ أو علاقة مع الأحياء فى الحياة، واصلاً متواصلاً فى علاقة مع آخرين ونهاياتهم، حتى أغلق الباب على نفسه، وختم كل شيء بنفسه، ولمْ يسمح لأى شيء أو مؤثر خارجى بالاتصال. وهكذا تأتى إلى هنا حياة جديدة.. مقبلة إلى الوجود تتمركز خصائصها وشخصيتها فى الانغلاق الذى يستشرف النهاية والخاتمة التى تُعطى عفوية وتلقائية ذاتية للوهم والأُخدوعة. إننا نُحس بكل شيء تمامًا، لأنه لم يستيقظ، وليس بإمكان الوهم أن يستيقظ بيننا، فليس لدينا شيء

من حب الاستطلاع. لم نتخيل شيئًا من هذا الإحساس على الإطلاق يمكن أن يحدث فى هذا العالم الذى ننتمى إليه، ومع ذلك فهناك أمرٌ، شىء غائب عنه، شىء ضائع. إذا أردنا أن نملأ هذا الفراغ – الغائب الضائع – بإعطاء هــذا الفراغ مضمونًا، ثم سألنا بعد ذلك: ما المشكلة التى دفعت إلــى كــل هــذه الأسئلة من وجهة نظرها، فكان علينا أن نُظهر هــذه المــشكلة ونطرحهــا ونعلنها على السطح حتى تكون الإجابة عن الأسئلة كافية مُرضية، للوصول إلى معنى وإلى خصوصية الكمال والتمام، وبكلمة واحدة أصبحنا مثل المركز الوسط الذى يلتف حوله خط مغلق؛ لكننا نُعاود اللجوء إلى الدائرة. كان علينا الإجابة، تمامًا كما بحثنا قبلاً مصير السببية حتى وصلنا إلى مصطلح النظرة العالمية. ذكرنا سابقا أن موضوع الدراما سواء كان واحــدًا أو أكثــر مــن موضوع، فإن عنصر (الكفاح أو النضال) فى شكله هو بمثابة الحادث المُعلن المُنبثق من حياة الإنسان بطريق الأسلبة، وباعتباره نموذجًا يُعلن عــن كــل الحياة. وأنّ هذا الإنسان يكافح من أجل التعامل مع مشكلة الحياة المركزيــة وبمعنى أنّ تجميد كفاحه يقع فى هذه النقطة المركزية الوسطية التى تتجمــع حولها جماعات ومجموعات أخرى. هذا الكفاح بكل ما يحمله فى جعبته من إمكانات التفكير النهائى المكتمل وكذا نهايات المتتابعــات يُعطيــان للــدراما الشكل فقط الذى يُنهى الدراما ويختتمها. يبــدو الآن بوضــوح أنّ التفكيــر النهائى فى الكفاح وفى تناقض القــوانين والمبــادئ **ANTINOMY** كلمــات وعبارات مضــادة وأنها صــور تجريدية ومجــردة، لا يمكن تصوّرها إلا من خلال شكل دياليكتيكى. هذا الاكتمال الدياليكتيكى يُشبه تمامــا النهايــات التابعة للسببية ولا يعطى أبعد من النظرة العالمية. وهنا تجد النظرة العالمية

من وجهة النظر هذه ليست أكثر من عنصر صالح للنهايـات، اسـتنتاجى، أشكاله المتتابعة للدراما لا تُضيف جديدًا. وهنا أيضًا فالحال علـى شـاكلتها هناك. أولوية للدراما، خُطط فى الحد الأدنى، أحداث تجرى ولا توصّل إلـى دور أو أدوار مهمة.. هذه هى نتيجة طبيعية تابعة للانغلاق وسدّ الطريـق. هذا التتبع والتتابع لفكرة الانغلاق والسدّ الذى ينبع عنه طريق أو رغبة فـى إمكانية حل كامل، نجد من الناحية الأخرى المقابلة ما يفتح المجـال لتتبّـع موضوع الدراما ومضمونها الذى يُعبر عن الكفاح والنضال، وِفـق تعبيـر مصطلح (الكفاح): الإنسان المكافح وفى المواجهة قُوى فى أقـصى وأعلـى درجاتها تتسع شخصيتها – تفكر إلى مدى بعيد – وهذه هى التراجيديا.

يتطلب الشكل النهائى والأخير للدراما الشمولية الكلية أن يتـضمن فـى أسلبته النظرة العالمية. شيء يسبق بطريقة ما – وتحديدا – داخل الدراما، يحمل الفَهْم المُعبأ بالنتائج، ويتضمن كل خارجى وغريب. تأتى طلبات وحاجات التأثير الجماهيرى المباشر لتحذف من الدراما الشكلية التجريدية (وتحديـدا الأحـداث المتصلة رأسًا بالجماهير)، لا تسمح لها بالمرور أو الظهور عارية وخالية مـن المنطق ومن الشكل الدياليكتيكى، لكن هذا الانغلاق الذى يمثل إبعادًا وحذفًا فـى حاجة إلى تناقض ظاهرى بجانبه حتى يستقيم وضعه للنهوض والوقـوف مـن جديد، فمن ناحية نجد أن الدراما من خارجها تسعى إلى موتيفات ومُحركات تُقيم أوَدَ كيانها وبنائها. ومن ناحية أخرى؛ نرى أن فكرة أو مصطلح الإبعاد والحذف يُغلق الباب على الإمكانات الخارجية؛ خاصة أننا نعتقد أن الدراما وعالمها يجاهد من أجل تضمينها الكون + الجنس البشرى **UNIVERSE** حتى تتعامل مع الجميع وِفق نظرتها وتصوّراتها.

يكمن أساس الدراما فى الرؤية العالمية النشطة؛ وهى لذلك تقف على عكس كل ما هو تجريدى المضمون وكل ما هو ديالكتيكى، ولهذا فهى تختار شكلاً مغايرًا لما سبق ذكره من أشكال ديالكتيكية وغيرها، مما لا يأتى فى المُحصلة بالأدوار والشخصيات الدرامية الفاعلة. فضلاً عن ضرورة إحلال الأشياء الوشيكة الحدوث خاصة فى مواقف الشر أو الخطر المُحدق، داخل نسيجها الدرامى، فى كل جزء من أجزائها، وحتى الدقيقة أو الصغيرة منها.

ولمّا كان الأمر هكذا، دراما غاية فى القِصَر **SHORTING**، انفصال وفصلٌ – بمساعدة تحليل الشكل – لاختصارات صورة النظرة العالمية، وهو ما يعنى التأثير المباشر مثل: الجو، أو إبداع غلاف جوى مؤثر، الأمر الذى يتحقق دومًا عبْر وحدة تساعد اللهجة والنبرات والنغمات اللغوية والأسلوب على إثباتها واستقرارها، وأخيرًا على الذيوع والشيوع والعلنية. ليصير هذا العالم الذى تعيشه الجماهير والمجموعات عالمًا مكشوفًا على القيم وعلى الحقائق.. ما الممكن فى هذا العالم؟ وما هو غير ممكن؟ إلى أى مدى يمكن فعل هذا؟ خاصة أن حدود هذا العالم، وإطاره، وسياجه هو نفسه الأحداث الدرامية، المشاعر والأحاسيس، الأفكار، وكلها ليس بالإمكان – لأى إنسان – الشعور بها عن طريق المباشرة الساذجة؛ لأن الإيقاع والوقت **TEMPO** وطبقات صوت الممثل وكل ما يحويه ويحتويه دور مسرحى ما، هو الذى يتولى فى الدراما – عبر الأدوار المسرحية – كل هذه المهمات وأعمالها ونشاطاتها، حتى يصل الممثلون – وتصل الدراما معهم إلى المقصود

من مصطلح (الدراما). إن عالم الدراما عالم سرى، خفى وغامض MYSTIC، يتوافر على وحدة ضخمة هائلة، ملازمة ومتأصّلة، ذاتية مقتصرة على الوعي والعقل. والذى يصل إلى استيعاب الدراما وفَهْمها يكون قد استوعب كُلاً من مضامينها وشكلها اختيارًا، واستراح إلى حلّ مشكلاتها مُقتنعًا. لكن المشاهدين يرون أنه كلما عرضتْ الدراما حلولاً كاملة مُستوفاة، قلّت أو نقُصت حالة (المعرفة) عندهم؛ بما يعنى أن كل نقص أو عدم تماسك INCONSISTENCY، أو ضعف التناغم أو انحرافه؛ يؤدى إلى انهيار جهود التركيب البنيوى للدراما ويعصف بأصول الجانب التقنى فيها. دراما (أنتيجونى ANTIGONÉ) خير دليل على ما سبق. فتحليلها القصير قد يؤكد – بوضوح – قبول الشخصية النسائية أنتيجونى. منذ بداية الدراما نجد أنتيجونى وكريون KREON حتى ظهور تيريزياس TEIRESZIASZ فى أنقى مواقفهما، مع أنها المواقف التراجيدية الكبرى نفسها التى تضطرهما إلى العداء وجهًا لوجه. صحيح أن يبرز الخلاف والاختلاف هنا، لكن أمر أو مرسوما من الحاكم كريون يُمثل قوة أخلاقية مستقيمة وفاعلة هى التى تُوجه إلى منْع دفن بولينيكيس POLÜNEIKÉSZ أو إقامة الحداد. لكن كان على أنتيجونى أن تقوم بمراسم الدفن، الأمر الذى اضطر كريون إلى مرسوم يدفع بمخالف مرسومه إلى الموت. وأخيرا تقع أنتيجونى فى مخالفة المرسوم عندما يُكتشف أمرها بعد إجراءات الدفن، بينما يُعبر الكورس الإغريقى:

جميل هو الولاء للأسرة

انظرى لمن بيده السلطة

لا يصبر، إذا عارضه آخرون

أنت بنفسك قبلتِ الموت

(سطر ٨٧٢، ٨٧٥)

(ترجمة: ترنتشينى – ولدابفل إمرا

(TRENCSENYI – WALDAPFEL IMRE

عند ظهور تيريزياس يتغير كل شيء، يتضح أن كريون لم يجانبه الصواب في مرسومه عندما قرر منع دفن بولينيكيس، وعندما كانت أنتيجونى على قيد الحياة (قبل تنفيذ المرسوم) أدانت قسوة كريون. يتحدث الكورس إلى كريون، مطالبًا بإصلاح الخطأ.. لكن الوقت قد فات. تموت أنتيجونى، وينتحر هيمون **HAIMON** على رفاتها. ماذا حدث بكل ما حدث أمام البداية الرائعة لهذه التراجيديا الكُبرى؟ إنه قيدٌ كبّلت به الصدفة حظًا سيئًا. وهنا (لا شيء) – لا خارجي، ولا داخلي – وليست هناك حاجةٌ أو اضطرار كبّل تيريزياس حتى يرفع كلمته وصوته، عندما كان الوقت متأخرا وفات أوانه. وحتى لو تحدث تيريزياس قبلا، فليس هناك أى وجود لصراع أو تراجيديا.. ومع ذلك، فالأمر لا يخرج عن كون الدراما مصادفة خاسرة غير سعيدة، ليس على كريون ولا على أنتيجونى أى ضرورة أو جبريةَ على تتبّعها، حتى يصل الأمر في النهاية إلى موت أنتيجونى، فإذا لم يتأخرا قبل فوات الأوان.. فأين هى التراجيديا؟ أين هى إذن؟

يرى بول أرنست فى تحليله لمسرحية أنتيجونى أنّ الأمر – من وجهة نظره – يحتاج إلى تعديل فى وحدة الدراما وإلى ترميم، أو ما يُسمّيه هو

إعادة إحياء RESTORATION أى أن يضع كريون فى أعماق نفسه وضعية تصرفاته وأحداثه باعتبارها حاجة وضرورة قانونيـة أو دسـتورية إذ هـو الحاكم، أو لِنقُل إنه تُعوزه الحاجة الموضـوعية، لكنـه اسـتبدلها بالعنـاد، وبالنظرة الخاطئة إن لم تكن نظرة غائبة غيابًا مطلقًا، إضافة إلى ثقة نفـس كامنة فيه أكثر من اللازم، صفة متضخمة إلى حد لا يُطاق. ومن الطبيعـى بعد ذلك أن تأتى الدراما فاقدة للحاجة والـضرورة، لا لتقـدم لنـا مواقـف موضوعية كحقيقة موضوعية، لكنها تستبدل بها بخـصائص ذاتيـة غيـر موضوعية تُلخص المصيبة.

وهنا سؤال: كيف حدث هذا واستمر؟ سؤال: ألـيس بعـد كـل تماسـك جوهرى ومتماسك ننعم برغبة تضع مشهد تيريزياس تحت خط التأثير؟ وأخيرًا، فكريون هو الحاكم المستبد المغرور المتعالى فى النصف الأول مـن الـدراما. وهو نفسه الذى لا يعتقد أن أحدًا يمكن له أن يدخله الشك فى قراراته ومراسيمه. مثل هذا النوع من الشخصيات يُحس بالتأكيد تتبع التمسك الشديد بالسلطة، سلطة لا تعفى أحدًا ولا أى أحد من العقاب الذى يفرضه (حتى ولو كان من الأسـرة الحاكمة شأن أنتيجونى). بين هذين الخطيّن المُبهمين وغير الواضـحيْن تمامـا تسقط التراجيديا إلى كِسرْات وجزئيات صغيرة تراجيديا رائعـة، ذات أسـباب موغلة فى الأعماق، تتأرجح بين وجهين، صراعات تراجيدية فـى الأول، ثـم صدفة خاسرة سيئة تبنى وتشيد تراجيديا مصيرية فى الثـانى. وهـذا الـسقوط يرتكز على أسباب بالضرورة، على علاقة بالنظرة الكونية الممتدة إلـى عـدم

التفكير السليم (مشهد تيريزياس فى كل الأحوال رائع وجميل). أما سلوك كريون وتصرفاته الحمقاء، خاصة المتعلقة بالحقوق الأخلاقية فهى من البداية إلى النهاية تصرفات هوجاء بعيدة عن التفكير الإنسانى.

هذه الدراما (أنتيجونى) تقبل وقبلت تأثيرات عدة مثّلت بحق (التناقض الظاهرى) بحكم ارتباطها بشكل تناقضى ظاهرى فى ثناياهــا؛ فهــى فــى أحاسيسها تعبير واضح عن التجريد العميق والمُعمّق، أحداثها الواقعية العينية CONCRETE تطرح أبشع الدياليكتيكيات وأكثرها صرامة وتجهُمًا. مضمون الدراما يعتمد على هدفها؛ والهدف هنا بدائى ساذج لا يرقــى للتعبيــر عــن أحاسيس ناعمة أو مشاعر دفء بين الشخصيات المسرحية، علــى غــرار الأنواع الأدبية الأخرى؛ ومع ذلك فالأهم فى عناصرها الدرامية التجريد الذى يقف غير بعيد من الفلسفة. تكمن أهم التأثيرات فى الآتى: بمعاونــة رمــز مباشر مُنطلق من أعماق المشكلات تضع الدراما وتــسمح بــإعلاء قيمــة المعرفة ونشرها على المشاهدين فى المسرح؛ وذلك عبْر أحاسيس عميقة عن (الحياة) تتمتع بالتنوع والاختلاف وبالوجود ONTOLOGYعند الجمــاهير، وبحالة البدائية التى تجتاح هذه الجماهير يشرح التأثير كل خفــى وغــامض باهر فى النشوة والوجْد والانجذاب الصوفى ECSTASY وصــعودها إلــى الأعلى، حتى يُشير – فى إيضاح أكثر نصاعةً – إلى جذور الدرامات الدينية التى نمت وازدهرت فى قديم الزمان، وحتى فى تلك الدرامات كــان يتعــين ترك بعض الأجزاء المتعلقة بالمشاعر والأحاسيس، ومن النظرة العالمية التى أشارت إلى الأرض وتراب هذه الأوطان، أو كان لا بد من القــضاء علــى

الأمان والطمأنينة، حتى تستطيع الدراما أن تظهر وتؤتى ثمارها. ومن زاوية أخرى، كان بالإمكان التحقق من الأهمية وفرزها، وحتى إذا لم يكُن هناك شكل للدرامات، ورغم الحس الدينى النابع من التعصّب فقد كان من الممكن تقديم دراما جيدة.

إن ديالكتيكية الرغبة المضادة والمصطدمة بالدراما يمكن لها أن تفعل فِعلها فى حالة واحدة؛ وهى إذا كانت فى شكل يمسُّ أحاسيس ومشاعر حياة المؤلف الدرامى والجماهير. وحتى اللحظات والمواقف التى تظهر فيها الأحاسيس بعيدة عن التعقيد والمشكلات (لا صراع بينهما، ولا مواجهة، كما لو كانا على هدف واحد لكن بصور تحقيق أخرى، أو لم تتحقق بعدُ الصورة الديالكتيكية)، وأن تكون هذه الصورة الديالكتيكية لم تحطّ الرحال وهى فى موقفها الآنى CONTEMPORARY لم تتخطّ حدود الدرس والتأمل.. حتى هذه الحدود لا يمكن التحدث عن معنى ولفظ الدراما. ولمّا كانت هذه الصورة الديالكتيكية تظل ثابتة عند حدود التأمل والتفكير، فلا يمكن استبدال الاستمرارية المُتقطعة فى أجزاء. وفى الأعماق؛ نعم ليس بالإمكان استبدالها بالعزيمة أو الرغبة حتى يحدث أو يمكن أن يحدث الصراع أو تقوم المواجهة بشبيهتيهما بينهما. وباختصار شديد؛ فالديالكتيكية السكولائية(*) ليست من الدراما فى شىء، وكذلك السوفسطائيون SOPHISTICS المُغالطون هُم

(*) SCHOLASTIC: الفلسفة السكولائية، المتمسكة بالأساليب التقليدية الخاصة بمذهب الفلسفة السكولائية – المترجم.

الآخرون، كما أن التمثيليات الدينية التى تدور حوادثها حول حياة السيد المسيح بصفة خاصة، أو شبيهاتها ذات العلاقة بطقس دينى، أو الباطنية أو الصوفية، ليست هى الأخرى من الدرامات، وينطبق مصطلح اللا دارمية على محاورات أفلاطون. فكل مادى ملموس وكل مُجرد، وكل ما هو من أصلِ تناقضى ظاهرى أو نابع منه أو مُنبثق عنه، والتى نتحدث عنها جميعا كأحد مُكوّنات الدراما أو مُستقرّاتها، من الطبيعى أن تمر على الحياة مرّ الكرام، ولا تقف فى وضعية الثبات عند السؤال الدراما تورجى أو تقنية الأجزاء الأدبية، وبالطبع ولا الدرامية.

إن أهمية التناقض الظاهرى إنما تكمن وتتجسد فى أنها حية على قيد الحياة **ALIVE**، وجامعةً فى تحديد دقيق أحداث الناس وتصرفاتهم معًا داخل إطار التجريد لكن فى برود. فى البداية يبدو الموقف كأنه يتحدث أو يوحى بشىء أو عمل كبير ضخم، وأنه يتوفّر على كثير من العظمة، كموقف الإنسان فى الدراما عندما تحمل الشخصية الدرامية الحياة وتنقلها تمثيلاً فى عنصر محدد، وعبْر موقف محدد يصل فيه الإنسان أو يقع فيه ويتحمله فى كل الظروف والأحوال متفاعلاً مع كل ما يحدث حوله، مُعلنًا وفاضحًا عنصر التجريد الخفى الغامض. ومن المؤكد أن يكون هذا الحدث (كما يبدو على أوسع مدى فى الكلمة والعبارة والتعبير) رمزيًا مبنيًا ومشيدًا وِفق شروط معينة، قد تكون هذه الشروط بسيطة، أو واضحة، أو شفافة صُريحة أو جلية واضحة **TRANSPARENT**. المهم فيها أن تكون صيغة دياليكتيكية

تُعبر عن الرؤية والنظرة العالمية. وأظن يجب ألاّ أزيد تفصيلا – فالإنسان عادة ما يكون وليد اللحظة، لا عقلانى وغير منطقى البتة إذ يُعوزه التفكير السليم، ولا يستطيع التأقلم بسهولة داخل التجريد. ولأنّ من الضرورى إنهاض الوهم والصور الخادعة للحياة، فليس من المسموح أو المعقول اختيار أى نوع من أنواع التجريد الكثيرة. ومن جانب آخر، فمن الخصائص الأولى والأكثر أهمية فى رسم الشخصية أن يكون الدور فى الدراما مُقيدا محددا بدرجة دقيقة فى تصوير الشخصية **REPRESENTATION**.. أى تمثيلها وسط حدودها. فالإنسان الدرامى نموذج لشخصية ما، سمة وعلامة لهذه الشخصية، طراز لا يحيد عن الأصول المقررة لحياته داخل الدراما. ولمّا كانت الأحداث تُعدّ إعدادا مُسبقا، فإن ذلك لا يسمح لأحد – وللممثل – بأن يستبق ذلك بأى أفكار مُجردة لا على مستوى الحوار، ولا على مستوى لحظات مسيرة الدراما. يرى الممثل – أوّ هكذا يجب عليه أن يرى – مُتمعنا فى وجهة النظر الأولى، أما وجهة النظر الثانية فتقتضى منه أن تأتى حاملة للنسبية المعقولة المنسوبة إلى العقل. أما التجريد والنمطية فيبدآن من مكان ومنطلق آخر. وبالنظر مليًا إلى التجريد فى شخصية من الشخصيات فالعادة أن يكون مصدرها هو الصُدفة، فهى تظهر– بالصدفة – هنا الآن فى هذا المكان، وبلا اعتبار للحدث أو التصرف. وهنا تبرز ضرورة أن تكون الشخصية المُجردة – وسط ظهورها بالصدفة أيضا – إلى جانب أحداث تجريدية هى الأخرى، شخصية مؤسلبة إلى أبعد حدّ من الصلابة والتيبُّس.

الشخصية والحدث قوتان فى اتجاهين متضادين بحكم نشأتهما، كما أن اتجاه كل منهما فى التضاد مرة ثانية. الوقت **TEMPO** عند الشخصية غيره فــى الحدث؛ يقتضى رسم الشخصية وبناؤها بُطئًا منظورًا، بينما الأحداث تجرى فى سرعة. وهما يسيران فى اتجاه مخالف عند الأسلبة: اتساع وتفــصيلات تحتاج لها الشخصية، بينما يستهدف الحدث - على عكس ذلك - تلخيــصات مُجردة. متضادات أخرى فى المــسافات: القُــرب **NEARNESS**، الحميميــة أمران يتطلبهما القرب، ومن البُعد **DISTANCE** تظهر معالم الأشياء، لكــنْ لكل اتجاه وما يشير إليه مكان فى الاتجاه الآخر المضاد له، مكــانٍ مملــوء بالعناصر المهمة، ومع ذلك فلا تظهر ولا ترقى هذه العناصر إلى الــسطح. إن كل عنصر فى كلِ اتجاه يتحكم ويقود، يضغط على الاتجاه الآخر. كذلك فإن كل اتجاه ينظر إلى الاتجاه الآخر - من وجهة نظره الخاصة طبعًــا - على أنه واحد من أضداده، هكذا يبدو التضاد بين الاتجاهين كالتناقض بــين قُطبى المغناطيس. تكمن أهمية الشكل فى الدراما فى المعنى الحامل للحــس والوعى الأخلاقى، وكلها عناصر لا تحيد عن التأثير لارتباطها معه ارتباطا ليس بالإمكان الانفصال عنه، فضلاً عن أن الشكل بتحليلاته الفلسفية عامــل من عوامل خلْق وحدة لكل العناصر الــواردة مــن التنــاقض الظــاهرى. الشخصية والحدث لا يمكن الفصل بينهما إطلاقًا؛ فالحدث هو مصير البطل، والبطل مماثل هو نفسه لمصيره. يُثمِّنُ المصير دائمًا مُتوجًا بالنــصر فِعــلاً وحقيقة. الشخصية والحدث شيء واحد، فكما أنّ القوة والمادة واحــدة فــى

المعنى والحس، كذلك فإن الشخص مماثل لأحداثه وبكل الأحاسيس البدائية، التى ليس بالاستطاعة فصلها هى الأخرى عن الطبيعة الفلسفية الـسكولائية وطبيعة العـالم(*) NATURA NATURANS, AND, NATURA NATURATA فى اتجاه أسلبة الشخصية الدرامية، فالشخصيات فى الدراما عينيـة تُـدركُ بالحواس، وهى كذلك تجريدية، شخصيات حياتية ورمزيـة. تُوضّـح هـذه العلاقة أنّ الإنسان المتوافق مع أحداثه ولم يبق لديه شىء من أحداثه التـى حدثت له أو من ذكراها عنده، أما الأعمال التى لم يفعلها – بالحدث – فهـى التى يُصيبها التغيير من داخله، مثل هذا الإنسان الذى يتلمس مصيره، والذى ليس لديه – فنيًا كشخصية درامية مثلا – أى رياح من رياح التغيير. مثـل هذه الشخصية لا شىء ينبئُ أو يتنبأ بقُرب تقابلها مع حدث كبير، فالإنسان – الرجل الدرامى هو تجريد العزيمة.

ومع ذلك، ويبقى بعد ذلك الموقف (كأحد عناصر الأحداث) الذى يأتى فى الدراما وبقوة بالحاجات والمتطلبات. إن جميـع مـشكلات تراجيـديات المصير – من الناحيتين الشكلية والتقنية – تعود إلى الوراء أمام هذا السؤال: إلى أى مدىً يتحكم الموقف في الدراما فوق رأس صانعى الأحداث؟ المصير (وهو زائل سريع الانكسار والزوال) بتقنياته المترادفة المتكافئة مع الدراما؟

(*) NATURA NATURANS الطبيعة الفلسفية (السكولائية: الله، أسبينوزا حيث الطبيعة كوحـدة حية). NATURA NATURATA تعنى نتاج الطبيعة، وهو هذا العالم، ومجموع كـل وحداتـه وجزئياته وأشيائه – المترجم.

ومع ذلك يبقى الموقف هو الصالح للإجابة. إذا قيل عن شخص إنّ المصير فى شخصيته، أو إن شخصيته تحمل مصيره، فهذه كلمات فارغة، استهلاك لغوى لا أكثر. فالمصير لا يتقرر واضحًا وبمعنى معقول إلا إذا حلّ بالإنسان شيء مقبل جديد من الخارج، شيء مهم، له أهمية درامية.. وهنا يبدو الفرق بين الموقف والمصير شاسعا. طبيعى أن يفترض المصير شخصية ذات طبيعة خاصة، شخصية تُعلن وتُساعد فى إبراز الإعلان، لكن لا بد أن يظهر هذا الإعلان ومساعدته مُتضمنًا الأصل أو المصدر الذى يُمثل الفرق هنا، وهو الأصل أو المصدر الذى يأتى للمواجهة، ثم، بعد مقابلة ولقاء كبير فى لحظة تحمل معنى روحيًا غير بادٍ ليُصبحا واحدًا، وفى اعتراف بماضٍ افتراضى كان قد افترض وجود فرُوق واختلافات سابقة. آنذاك يبرُز تقييم فنى يوضح ظاهرة الأسلبة منطلقةً من الميثولوجيا الإغريقية مُسرعةً الخُطى إلى الدرامات الإغريقية فى امتداد نحو متتاليات ومتتابعات، ترمز إلى الألوهية بالمعاناة والحرارة الملتهبة التى تهب من الخارج على الإنسان، عارض خارجى يأتيه من الخارج. وأعطى يوريبيديس أحاسيس تعبيرية لمثل هذا النوع أو الشيء المقبل من الخارج وحملتها شخصيات فى دراماته التراجيدية، فى فيدرا، هيراكليس **HÉRAKLÉSZ**، كما تتشابه هذه الأحاسيس التعبيرية عند ألفييرى **ALFIERI** ، مع الفارق أنها عند ألفييرى تعبيرات عن ميرّايا **MIRRÁJA**. الرغبة عند الإنسان، والعزيمة تعنى أن الحرية دائما هى المطلب الأهم، ويرمز إليها الإنسان على الدوام بادئا مندفعا من النفس الداخلية عنده، فى مواجهة كل ما هو أمامه فى طريق الحرية، ومهما كانت الصعاب والرياح العاصفة التى تمثل المواجهة وتعبر عن التضاد أو عن

هجوم مُدمّر، فإن قوة الإنسان قد تتكسر أو تصيبُها الهزيمة، ومن فوقها ومن أعلاها الحاجات المنتصرة، المصير. وبهذا يُصبح المصير (شـيئا) سـلبيًا يتأرجح بين التقرير والكتابة عنه أو عدم الكتابة؛ وكل هـذا، منا هـو إلا شخصية دور من الأدوار، حياة شخصية من الشخصيات الدرامية تكشف عن بنيويتّها وطريق تشييدها تحت تأثير ونفوذ وسطوة، وعوامل مـؤثرة، ومـا الذى يبقى بعد ذلك؟

من الطبيعى أن نتتبع بعد ذلك نسبية درجة مصطلح المصير هذا، وكذا مدى اتساعها أيضا؛ فهى عند واحد من الناس حقائق روحية بينما هى عند آخر مُحركات سيكولوجية تكشف عن موضوعية حقيقية. والموقف – ومهما أمدَّ الدراما بأكبر قدر من الحرية – ليس بمقدوره طرح أكثر من إمكانيتين اثنتين لشخصية الإنسان داخل الدراما؛ أو ألاّ يطرح أى إجابة بالمرّة إذا لم يساعد الموقف الشخصية فى اجتياز المعضلاتِ والمتضادات التى تعترض طريقها، طبعًا وفْق ما تقرره مسيرة الدراما، تبدأ الشخصية (أو كما يحلو لى أن أقول: من ميدان فسيح الأرجاء) الأحداث المنوطة بها وهى تتصور عددًا من الاتجاهات الممتدة بلا نهايات وفى تصور ثانٍ هو عامل القوة والكثافة **INENSITY**. والعاملان فى البدء فى حالة تصوّر عند الشخصية، بمعنى أن شخصيته المُركبة فى الدراما قد تتقابل أو تتقاطع مع أى إمكانات يكون من شأنها التأثير على الدراما، والإخلال بدور المواقف الدرامية. نعم، ويبقى لدى شىء آخر: الإيحاءات، والمُذكِّرات المثيرة للعواطف ومتطلباتها التى تبدو من الصعوبة بمكان الوصول إليها أو سبْر أغوارها. إن حادثة أنتيجونى وكريون أنصع مثال على ذلك. فكل شخصية منهما تتمتع بقدر وافر من العنف والأذى

والاتقاد فى الشعور. لم يرغب أحدهما فى أن يبدو شخصية نموذجية خالية من الأذى، كل منهما – من وجهة نظره الخاصة – يُنكر وجود موقف نظيف أو بارع مُتقن مبنى بناءً أمينًا فى الدراما، لكن أنتيجونى تعتقد أن كريون هو صاحب البداية فى المواقف الدرامية. وكريون شخصية مصير موضوعى حسبما يعتقد هو أيضًا وهنا الجواب يتمركز فى اختيارين لا ثالث لهما. كريون شخصية تستطيع فِعل ما فعلتْ دون أى توترات، وليس هناك أى علامات أو مميزات خاصة لشخصيته يمكن أن تتبع مؤخرًا فى تصرفاته فى التراجيديا، وهذا يؤثر كثيرًا وبقوة على مسار التراجيديا، يُصعّد كريون، بالتضاد والعناد، كما أشرنا سابقا، وبجموح عاصف صعب المراس يحتضن موقفه، علاوة على ما عنده من عناصر مُركبة ومرتبكة فى شخصيته، بما يوقف ويلغى كل حاجات الحدث المسرحى.. بهذا، وعلى هذه الوتيرة يشتد عود تأثير هذه الحاجات ويقوى ما دام امتد هذا التأثير فى مساحة أكثر اتساعًا فى هذه التركيبة المُركبة للمواقف (التى تشملها الأحداث)، وكلما كان التأثير صغيرًا، تبعته الشخصية بطريق النسبية هى الأخرى. أمثلة عديدة لهذه الصور تتتابع وبالوجود فى العديد من الدرامات التى يشير أغلبها إلى أنّ مطلب التأثير الفاتن الساحر الذى يسلبه القدرة على الحركة والهرب يوجد فى الدرامات التى تستدعى أشياء إلى العقل، وتتحدث عنّا وعن أحداث سبقت أو ذكريات محفوظة فى الوجدان. أحداث سابقة تبدأ بها الدراما، وكل خطوات الحدث تُقدَّم من الماضي، درامات تقوم وترتكز إلى التعقيدات. هنا نلمسُ الشعور بالحاجة قويًا، ونتلمّس الأحداث التى تأتى بالصدفة مؤثرة فى

خصائص الشخصية وما سيتبع عندها من متتابعات تتطور إلى قوة المصير، ولعل الإشارة إلى "أوديبوس ملكًا" لسوفوكليس، و"الأشباح" لإبسن خير دليل.

لكن الشخصية والأحداث تعملان وسائل تعبير من الدرجة الثانية في الدراما. من الممكن القول: إننا نأخذهما أو نعي جهودهما بطريقة غير مباشرة INDIRECTLY. نحن نرى الديالوجات ونسمعها بطريق مباشر. فالشكل في صيغته وأسلوبه وطريقة عمله وفي ظهوره المباشر يؤكد للمرة الثانية شخصيته الدياليكتيكية المهمة. الديالوج الدرامي هو ثيمة + مُتقن مُفصل مدروس يُطور ويُوسّع ELABORATION، مادة + شكل، ومرّة واحدة – أستعمل هنا اقتباسًا رأى يوليوس باب JULIUS BAB – وانطلاقا من متضادات التناقض الظاهري تتبع كل المواجهات رافعةً كلا من المتتابعات والمتلاحقات في الشكل وفي المادة. وعلى كلٍ فالشكل والمادة – ومرة ثانية – لا يمكن لهما التوافق معًا؛ لأنهما نقيضان على طول الخط. فالشكل هو الثنائية للنظرة العالمية. المادة هي الحياة الحيَّة القائمة دومًا، وهي الإعلان المباشر عن روح الإنسان. ولمّا كان الشكل هو ثنائي الوجه، فإن الدياليكتيكية الدرامية هي العوّامة وزورق التجسير الذي يُستعمل عادة في بناء الجسر العائم PONTOON، ومظهر التجلي في القوْل وملكة الكلام بحكم وضعيتها في تداول النُطق والتعبير، تمتص إمكانات المادة الحدود العليا للأسلوبية؛ حيث الشخصية بكل ما لديها من تعبير أعلى وأكمل عن العالم وعن الأرض بمختلف الرؤى تجتذبه وتشُدّه إلى داخل حدودها. هذا بينما تمتص متتابعات الشكل ومتلاحقاته التعبيرات السفلى في القاع؛ توجد في داخل هذه الحدود أعلى درجات الرمز.. بمعنى أنّ الديالوج في كل لحظة من لحظاته يُصبح مانعًا وصدًا لأهمية الممثل القائم بالدور، وعلى ذلك تتجه شخصيته إلى

العودة وفى اتجاه التغيير CHANGE، كما تُشرف حواراتـــه – وديالوجاته على العبارات الاصطلاحية(*). هنا يعطى الممثل الشخصية أجزاءه الاتصالية بقدر ما تسمح به الصورة الخادعة المُضللة للبصرِ والتى نستطيع القول بأنها ليست هى صورة (الحياة)، لكنها شيء آخر من مُعطًى درامى داخلى، وحيث هو فى هـــذا الداخل لا يمثل ولا يعرض ولا يوحى إلا بنهاية عالم مغلق ومسدود المنافذ على الحياة. العنصر المثير للشفقة والعاطف للقلب PATHOS ليس معناه الارتفاع أو السمو بلغة الحياة اليومية، ولا مواجهتها أو التصدى لها، فقد تكون هـــذه اللغـــة حزينة مُشجية، وقد يغيب قصد السمو بها أو عناصر هذا الـــسمو عنهـــا، لكـــن رمزية الديالوج ومعها التركيز والتكثيف المكتمل والنقاء الشديد قادرة بأســـلبتها كلمات الممثل المتحدث المُلقى؛ لتُكوِّن صورًا بلاغية واضحة المعانى والمعـــالم عن كل إنسان، وعن كل المصائر للإنسانية جمعاء. لكن فقـــط عـــن الإنـــسان والمصير (أقصد النموذج الإنسانى المتمتع بالوعى والعقل) خاصة الإنسان الذى يشغل نفسه بالدراما المثيرة للشفقة. وعلى وجه العموم؛ فإن العِلِّية عالية المقـــام تكون على اتساع حول التصوّر، على اعتبار أنّ التصور يحمـــل فـــى طياتـــه الصور التى لا تحتوى على الحقيقة أو القرار ولا تشتغل بهما، وكل مـــا هـــو موجود هو انهماك فى نشاط يتطلب اصطناع العقل على نحو إيـــداعى، دون أى أحاسيس، فالحدود العليا لأشكال رمزية الديالوجات والتى هى فى غِنـــى عـــن الحاجة إلى الأشكال؛ عادة ما تسقط مع المادة التى مرّرتها إلى الحدود العليا.

(*) اللفظة الاصطلاحية : IDIOM ذات معنى لا يمكن أن يُستمد من مجرد فهم معـــانٍ مُنفـــصلة الكلمات – المترجم.

تقف الدراما على قدميها نابعة من الديالوجات، وممّا يمكن التعبير عنه – فى التحليل النهائى – ومن هنا تصل بل وتمتد إلى إمكانات التعبير. إن أعمق أعماق التقنية الدرامية وآخر تناقضاتها الظاهرية قد يكون الآتى: تُعبر الدراما عن كل شيء غير السيكولوجيا، وكل ما يظهر فى التعبير هو سيكولوجى، كما رأينا فى السابق، على نحوٍ اعتباطى أو تحكمى أو استبدادى، وغير كافٍ. وبالنظر للسؤال من جانب آخر: إن أهم أشكال الدراما هو فى النهايات وفى مدلولاتها، والقرار والحُكم النهائى **CONCLUSION**، ومع ذلك فيبقى التثبيت والرسوخ فى حالة انسجام وتوافق خارجية مع هذه النهايات. أما جانب مادة الحدث فيبقى؛ حين تتغير أحاسيس الدراما الموغلة فى حدود النشوة والابتهاج الغامر والرمزى الخفى، إلى التعبير عن أحداث سوسيولوجية طبيعية من وقْع الجماهير وتوقعاتهم، هذا التعبير الذى يبرز ويُسيطر عادة على روح الأدوار المسرحية وعلى نفس الشخصيات المسرحية، وحينها تظهر كحقائق روحية ونفسية حسّية. هنا يبدو الاتصال التجريبى – الإمبريقى كحادثة واقعية الشكل **FACT** – (بتتابع الحقائق خلف بعضها)؛ حيث تُبرز السيكولوجيا المبادئ والأوليات والمعادلات بالإضافة إلى ذلك. أما الفكرة العَرَضية أو التصوّر غير المقصود ذى الصفة غير الجوهرية النابع من حدث النهاية والساقط فى انكسار؛ فلا يمكن وصفُها إلا بهذه الصفات غير الجوهرية، مصادفة لا أكثر، ذرائعية فضولية نشطة تعطى أسبابًا وموتيفات ومُحركات. فإذا ما تتبعّنا وتبِعنا هذه الأسباب المقيدة بالأحداث فلن نحصُل إلا على ما هو غير مرئى وغير منظور **UNSEEN**، ويقتضى الأمر حينئذ الوقوف أمام حقيقة بسيطة تُمهّد لتتابع إحساس الحادثة وللوثوق بالحياة التى هى أساس بذرة الوجود،

والتى لن تُسبب لنا أى محنة فى مشاعرنا وأحاسيسنا. وتأخر خطـــاب القـــس لورانس LÕRINC BARÁT بسبب الطاعون الـــدّبلى BUBONIC PLAGUE وسبب الخسارة ونفسه للحبيبين روميو وچولييت أكبر دليل على ذلك. هنا تتبع الحقائق المخادعة اللا درامية، لأنها ليست سوى حادثة ذرائعية حسية متتابعة، جزء منها ذرائعى حقيقى، وجزء آخر حسّى يرتفع بالإحـــساس إلـــى درجـــة المغالاة ليمنع ويُعطّل من التأثير الدرامى الحقيقى. ومـــن ناحيـــة الشخـــصية المسرحية الواضحة النقية، فمن الصعب تحريكها أو تحريضها على حدث إلا بمساعدة السيكولوجيا، ولقد شرحنا قبلاً كثيرًا من الدلالات والقرائن.

ونُلخص الموقف فى أهمية الأسلبة الدرامية حتى نُبرز مغامرة إنـــسان من واقع حياته حتى نُلقى الضوء على كل حياته، فالأمر يقتضى – دراميـــا – عزل كل حادثة فى حياته على حدة، لتصبح كل حياة الشخصية هى الحاضرة. ومن هنا تبدأ الحدود الإيجابية والحدود السلبية، اللتان بمساعدتهما نحصل على مضمون محدد نضعه فى صُلب الصراع الدرامى، وللشخصية، وللموقف، بعد أن كانت جميع هذه العناصر – الدرامية – فى حالة تحديد شكلى.

من النهايات وختام الدرامات يتبع حل الصراع الدرامى، فى التراجيـــديا بوسعنا التدليل فى أماكن عدة على حاجتها إلى التتابع بحكـــم أنهـــا صـــميمية مُتعلقة بصميم طبيعة المرء، وحميمية موحية بالأُلفـــة والـــدفء. أولاً: لأنهـــا – كما أشرنا سابقا – تأتى بالنهايات والخواتيم فى الحدّ الأقصى من الإرهاق، وإثبات القدرة على الاحتمال أو البقاء، ولأن الكلمات والتعبيرات التى تُـــصوّر الصراع بين شخصياتها لا يقود ولا يُوصّل إلا إلى التراجيديا. ثانيًا: إنّ فكـــرة

النهاية نفسها تسد الأبواب أمام أى نهايات أخرى قد تتصورها معالجات نهائية. حتى الشكل الدرامى فى حدّه الأقصى وقُواه المواجهة لدياليكتيكية قُوى أخرى ليس فى وسعه إلا اختيار نهاية أو حلٍ واحد؛ وهو سقوط المكافح وشخصية البطل وانهزامها، فالانتصار عند النهايات له آلاف الحلول.. وهكذا، فإذا كان التتابع فى سير الدراما لا يُفضى إلا إلى طريق واحد؛ فلن يكون عنوان هذا الطريق إلا التراجيديا. ثالثًا: لأن النهاية فى حد ذاتها يجب أن تتضمن ختاما داخليا باطنيا وخارجيا كتعبير عن الأحاسيس وفى أحيان نادرة عن التصوّرات، مثل: الموت أو التوقف عن الحياة أو السقوط، أو التعبير عن هزة نفسية عميقة تسبّب توقّف حياة الشخصية التراجيدية. يقف الموت ومُسبّباته وحدهما على أبواب نهاية التراجيديا، كل خط من خطوط المأساة متشابك مع الموت وكل شعرة درامية تمثل حية رقطاء تلدغ صاحبها البطل المأساوى، لأن الماضى بكل خيوطه بمساعدة الموتيفات والمُحركات؛ يستطيع أن يستمد كل ما فى أحداث الدراما ويسترجعها لقراءتها ويعيد تأويلها وتفسيرها من جديد فى هذا العالم. إذن، فلا تملك الشخصية التراجيدية أى وسائل فى يدها، لتكون الخاتمة والنهاية هى التراجيديا وحدها. وهكذا – إذا كان المؤلف الدرامى قد كتب حقائق نابعة من البساطة والسذاجة لشخصياته – فإن الممثلين سوف يشعرون حتى فى التراجيديات الشكسبيرية نهايات مشاهدهم كمذبحة أو مقصلة لم يشهدها واحد من النظارة فى المسرح، لأنه خارج أحداث التراجيديا ولم يعش مثل هذه الأحداث. إن رمز هذه المقصلة والمذبحة هو انهيار العالم وإخفاقه، وهو نفسه موضوع الدراما؛ فنهاية الدراما تعنى نهاية العالم. هكذا بقى كل من هوراشيو **HORATIO** وفورتنبراس **FORTINBRAS** على قيد

الحياة فى نهاية تراجيديا هملت، وكذلك كِنت KENT وإدجـار EDGAR فـى الملك لير. وإذا لم تُختتم التراجيديات الإغريقيـة بعبـارات وقـرارات آلهـة الإغريق، فإننا لا نشعر بنهايات شخصياتها، والآن لا توجد مظاهر للآلهة التى أمرت وقررت قرارات نهائية آنذاك، ومع ذلك، فإن دراماتها تتابعت أهميتها، على اعتبار أنّ المغامرة المُعدّة للموضوع الدرامى تعنى الحياة كلهـا، وهـذا بالنسبة للإنسان التراجيدى وحده، إذ لا يصل هذا الإنسان إلى نهايته إلا عبْـر موقف حياتى تراجيدى مُحدد؛ فكل حدث فى الحياة مختلف تقريبا عن حـدث آخر.. وكل عمل – يكون له معنى وأهمية بقدر ما له من طاقة على تطـوير الحياة أو تعطيلها، وهو فى حد ذاته ما هو إلا أبيزود – حـدث عَرَضـى أو سلسلة أحداث فى الحياة الواقعية سواء كان كبيرًا أو جميلاً أو ذا تأثير سـوِى، وهو جزء واحد فقط، ومع ذلك فهو يعنى الكل والشمول؛ فالإنسان التراجيدى هو نوعية واحدة، والنوعية الوحيدة التى تستطيع أن تُرمِّـز الحيـاة بأفعالهـا المغامرة.

وفى الشكل – كما نرى – فإن الإنسان التراجيدى يطلب ويتتبَّع المادة المناسبة للدراما، والآن نتجول بين عدة أمثلة فى دقة (قدر مـا يـسمح بـه الشكل) لإثبات أهمية الشخصية الدرامية. من زاويـة الـشكلية الـصورية FORMALLY: الإنسان المتطور، هو الإنسان المتجه فى طريقه إلى اتجـاه معين، أو الذى يعتبر التطور هو سُنة الحياة (جوته). لن يكـون الإنـسان – أو الشخصية – دراميًا عندما يرى أن لكل حدث فى حياته مظهرًا أو شكلاً PHASE خاصة إذا كان الحدث بسيطا أو عَرَضيا. فـضلاً عـن أنّ تقنيـة التطور لا يمكن التعبير عنها على مستوى الواقع، لأنّ أهم الأجزاء الداخليـة

تدفع بالإزاحة لتَحلَّ محل شيء آخر، وفقط عن طريق سـيكولوجى، وبهـذا أظن باستحالة وجود الأوليات والأسبقيات. ليس هذا موقفا حكيما عندما تكون الشخصية عَرَضية SYMPTOMATIC لا تُقيدها الأحداث بأى شيء، وكذلك الشخصيات الأخرى القادمة بفعل أسباب أخرى أو من منظور آخر(*)، فهـى أبيزود، جزء فى سياق حالة عَرَضية، لأنّ أهم ما فى الحياة هـو إحـساس الإنسان – الشخصية بها، هذا الإحساس الذى لا يُعلن عن نفسه فى حادثة أو جزئية واحدة؛ ولذلك فالإنسان ذو الحماسة الدينية المغالية لا يكون شخـصية درامية لأنه يتصرف بقسوة واستعلاء نابعين من قوة قاسية موجعة خارجية، وهو وسط هذه الحالة شبيه بالإنسان الحكيم الذى لا يجـد نهايـات لحياتـه بالموت، فموته لا يُمثل نهاية أو ختاما لأى شـىء، وكـل هـذه المواقـف والأحداث ليست من التراجيديا فى شيء. هذا هو العُقم وسبب الـلا تـأثير للشهيد التراجيدى. يكتب أندريه جيد عن الـدراما الدينيـة المـسيحية أنهـا مستحيلة التأثير؛ لأنها كانت تتوخّى فى الفصل الأخير منها الحاجة إلى عالم آخر من المناظر خلف خشبة مسرحها، ولهذا فقدت قيمها فى نهاياتها. كما أن هناك لا نهائية غير محدودة (فى الجزء الثانى لـدراما فاوسـت **FAUST**)؛ لكنها على الأقل احتوت على أحاسيس رمزية، فالحياة المتبصرة فى عواقب الأمور – الحكيمة ليس لها من نهاية بالموت. أما ما يحدث ويأتى بعد ذلـك، فلا يمكن العثور فيه على أى أحاسيس بالمرّة.

(*) PERSPECTIVE: المنظور هو ظهور الأشياء للعيْن وفقا لبُعدها النسبى أو مواقعها النـسبية – المترجم.

هذه هى الحدود العليا للرجل والإنسان – والشخصية الدرامية. الحد الأول من السهولة بمكان اجتذابه. من ناحية؛ فإنه على درجة من التفكير العقلانى ومن القدرة على التعبير تُحتم على شكل الديالوج فى الصراع أن يكون مُعبِّرا (س. ف. ماير C.F.MEYER فى تراجيديا الطفل لا يصل أبدا إلى مصطلح الدراما). ومن جانب آخر؛ بدرجة معينة من الأخلاقيات – حتى لو كانت ذاتية أو غير موضوعية، أو سوفسطائية، فقد تسفسط حول العاطفة للتعبير عن أحداث معينة، حتى يشعر صانع الحدث بأعماله، ليس عن طريق الصدفة حتى لا يسير فاعل الحدث وصانعه إلى الجبرية التى تُجبره على ذلك. من بين سطور ما سطر الموهوب كونجريف CONGREVE(*) أحس بنقاء كلماته، ولماذا لم يكن مستعدًا لا هو ولا زملاؤه لكتابة درامات المقدرة TALENED التى سادت عصره، ولماذا – على النقيض – كان عصره غير مُثمر كرد بالمثل على درامات المقدرة هذه؟ يكتب عن امرأة أحبها:

SHE LIKES HERSELF , YET OTHERS HATES
FOR THAT WHICH IN HERSELE SHE PRIZES;
AND WHILE SHE LAUGHS AT THEM, FORGETS
SHE IS THE THÍNG WHICH SHE DESPIZE.

هى تُحب نفسها، بينما تكره آخرين

ولأن ذلك فى نفسها فهى الكاسبة

(*) WILLIAM CONGREVE (١٦٧٠ – ١٧٢٩) كاتب مسرحى إنجليزى، اشتهر بكتابة الكوميديا الاجتماعية – المترجم.

وبينما هى تضحك على الآخرين

فهى الشيء نفسه الذى تكرهه وتزدريه.

(الترجمة إلى المجرية أريشى إشتفان

(ERŐSI ISTUÁN.

يُعطى المضمون المُقرَّر والمحدَّدُ للمواقف الدرامية للتصوّر غير القابل للتفكيك وغير المثير للمشاعر؛ حقائق فعلية واقعية تعمل على الاتحاد والتلاحم. ويعنى هذا أن استدعاء التأثير الدرامى الكامل إلى الوجود لا يتوقف على الظروف والأحوال للحادثة فقط ولتبقى هذه الأحوال والظروف مناسبة لمسيرة الدراما؛ حتى لا تتسرب خطوط تحمل تصورات درامية أخرى، ولكن لتبقى هذه الظروف والأحوال وشبيهاتها فى حالة حضور ووجود منبثق عن الموجود، ويتطلب ذلك ألا تكون الفكرة الخيالية المُتصورة للصراع على تصور آخر مُضاد للحلول. ودون هذا التأسيس فإن التحليل النهائى سوف يوقظ التأثير العَرَضى والمصادفة. من المحتمل أيضًا أن تتغير بل وتنتهى الطبيعة اللا درامية للمصادفة إذا ما تحولت إلى الميتافيزيقا وإذا ما مرّت الدراما فى طريق الثقة والتصديق أو إذا ما تحكّمت الصدفة فى الحياة، أو إذا ما علَتْ هذه المصادفات على ضرورات الحياة وارتفعت فوقها. فى مواجهة الموقف فإن المتتابعات المقبلة تضع كل درامات التوجيه فى خانة اللا دراما. ليس لأن الدرامات التوجيهية فى نهايتها تفتقد النهاية أو الختام، ولكن لأن الحادثة التى تختارها درامات التوجيه – وضمن

صراعاتها الأساسية الأخلاقية أو السياسية - للتعبير عنها، قد تكون صراعات عامة لكنها تذوب وتتلاشى فى النهاية، إذ ليس بالإمكان أن تكون لها نهاية. فلو كان الصراع غير قابل للتلاشى أو الذوبان والاختفاء (كالتراجيديا)؛ فإنه سيفقد بالضرورة الهدف التعليمى له والتوجيهى لمحتواه. بدلاً من أن يقف أمام طريق واحد لينفُذ منه إلى تصور أو حل آخر، فإنه سيفقد إمكانات إعداد النهاية والختام. وعلى ذلك يبقى الحل تحكُّميًا اعتباطيًا، إذ لو وُجد حلاّن فإن عدد الحلول سوف يتولد عن طريق الإعجاب وحده!

(٣)

من التساؤلات عن الشكل الدرامى، تتتابع التساؤلات عن الأحداث- سوسيولوجيا الدراما. لا يعنى هذا اقتصادات أو اجتماعيات عصر من العصور... إلخ. إنما يعنى الأحوال والظروف ومعها الأدب الدرامى أيضا. الأحوال والظروف التى تفرز الآداب والفنون كقياديين معرفيين، كما لو نظن أنّ التحليل السوسيولوجى لعصر ما يشرح شكسبير وخصائصه وفنّه وإبداعاته. هذا التساؤل عن الآداب والفنون يصعد إلى السطح لأن اقتصادات العصر فرضتْه علينا. وهنا نسأل: هل الدراما بكل خصائصها فى الشكل ومتتابعاته التى أتت من الفكرة بكل نوعياتها التاريخية والسوسيولوجية، وعلاقات هذه النوعيات على قدر كبير من الإمكانات؟ تبدو أهمية السؤال سلبية.. ولنسأل مرة ثانية: كيف كانت إمكانات الدراما فى أى زمن من الأزمان؟ هل كانت قليلة هذه الإمكانات بالنسبة إلى الإيجابية؟ ما روح

العصر، ومزاجه، وصدى الدوى التى تطلبتها أشكال الدراما المتعددة لتكون كافية وملائمة ووافية بالمراد، حُبلى وخلاّقة وحافلة بالمعانى؟ وفى كل أشكالها التعبيرية؟

هل كان من المشروع طرْح هذا السؤال؟ هل تحدثنا عن بعض الدرامات الاجتماعية تحديدًا؟ يُؤكد التاريخ كلمته بـ (نعم). من الصعب النظر إلى وجود مصادفات إذا كانت هناك عصور درامية، كما أنه من الصعب العثور على عباقرة كبار فى عصور غير درامية. نعرف أنّ عصور ازدهار الدراما جاءت بدرامات كُبرى عاشت فى وسط هذه العصور، وأنّ علاقات أسلوبية اتصلت بالسابقين عليها، وكان على اللاحق الوريث أن يُكمل العمل ليكون الأول بين أقرانه المتساوين(*) **PRIMUS INTER PARES**. كانت هناك شخصية استقلالية فى الأزمان الثرية (ربما يكون ألفييرى **ALFIERI** هو الاستثناء الوحيد). قد تكون هذه الاجتماعات والمقابلات التى استبقت القرون – من وجهة نظر الدراما – عصورًا بلا ثمار، لكن لنبعُد عن الصدفة ولنبحث فى عمقٍ عن طاقاتهم الشخصية خلف الأفق وأسبابها، وسوسيولوجياتها.

هذا السؤال بالإمكان توجيهه إلى كل الفنون وفى كل العصور، خاصة فى الفنون المتصِلة ببعضها. وهذا هو السؤال المتعلق بالحلول السوسيولوجية لمشكلة الأسلوب. كيف كان أسلوب الفن فى عصرٍ ما، وفى عصر آخر

(*) ELSŐ AZ EGYENLŐK KÖZÖTT الأول بين أقرانه ذوى المستوى الواحد – المترجم.

وسط أنظمة سوسيولوجية جهّزت لهذا الأسلوب؟ وإذا كان الجواب إيجابيًا، فكيف؟ نحن سنتحدث عن الدراما فقط، وهنا نسأل: هل للشكل الدرامى عنصر معيّن؟ وإذا كان هناك وجود لهذا العنصر فما هو؟ الذى يدخل كعنصر إبداع وفى العُمق ليصبح مزاج العصر، وأحاسيسه ونبضاته، بعيدًا عن أى شك فى سوسيولوجيته وقوانينها؟ أجابت تحليلات الشكل على هذا السؤال من قبل، لكننا سنختصر هنا نتائجه. السوسيولوجيات هى الأحوال والظروف فى الدراما. والمجاميع دائمًا هى الأكثر سوسيولوجية مثل الإنسان الفرد، لكن المزاج الجماهيرى الجمعى هو الذى يحدد فى قوة أحوال وأحداث العصر، تمامًا مثل طبيعة التفكير ورؤية العقل عند الإنسان الفرد. وداخل قوة المجاميع لا يستطيع الفرد أن يسحب نفسه بعيدًا، فوجوده بيد المجاميع والجماهير وتأثير هذه الروحانيات استثنائى. بعد السوسيولوجية تأتى المادة الدرامية؛ تماما كما شاهدنا قبلاً مُحددة بين الناس + أحداث سوسيولوجية تزيدها قوةً طبيعةً سوسيولوجية لتُصبح متتابعات الشكل عند المجاميع على نحو نموذجى واحد متحد، فمصير كل واحد داخل المجموعة رمزى، وعليه - طِبقًا لذلك الموقف - أن يُحس بأن للحدث الحاضر حجمًا ومساحةً فى حياته الواحدة. وللاجتماعيات نهاية أيضا، تأتى عبْر السبب نفسه، فالأسلبة الدرامية هى عنصر التنظيم والاستقرار الأخير، وهو نفسه النظرة العالمية. نعرف أنّ الدراما تُبنى وتُشيَّد على النظرة العالمية، فهى التى تُحرك فيها الحوادث وبعدها يأتى إلى الوجود التأثير الدرامى؛ ولهذا يتعيّن وجود وميلاد العامِل المشترَك بين الدراما والجمهور حتى ولو كان عاملاً مشتركًا بغير

وعي. قد تُحدث الدراما الشعور بالصراع بين بعض الناس من الجماهير، لكنها كيف تُحقق مراميها إذا لم تكن بداخلهم قبلاً ومُسبقًا عناصر الحس والمشاركة؟ يُحتمل – كما في حالة أوديبوس – من ناحية المحتَوى أن تكون النظرة العالمية أو رؤية العالم قد أفل نجمُها، لكنها من ناحية الشكل يمكن حلُها بالصراع أو بغيره، بالعزم والرغبة أو بدياليكتيكية المذهب العقلي... إلخ. هذه هي الإمكانية الوحيدة أمام الدراما في العصور البعيدة لشرح التأثير الحقيقي حتى لا تمسَّه المشكلات التابعة.

إذا سألنا اليوم: في أي عصر من العصور تدفقت إمكانات الدراما؟ فمعنى هذا أننا نسأل عن طريقة التفكير وعن أحاسيس الجماهير حول إمكاناتها وإمكانياتها، وهل تتبع عصرا معينا آخر؟ وهذا السؤال هو بعينه سؤال سوسيولوجي.

إذن، متى تظهر الدراما في الوجود؟ تُقسّم الإمكانات السوسيولوجية الأمر إلى وجهتين.. وجهة خارجية، ووجهة داخلية. الأولى: هل تُوجد – على وجه العموم – جماعة أو جماهير تستطيع الدراما أن تُقنعها بوسائلها التأثيرية، ومن هي هذه الجماعة؟ وأي نوع من التأثير هذا؟ والوجهة الثانية: ما الشكل الذي اتبعتهُ هذه الجماعة المُشتركة للنظرة العالمية بين الجماعة والدراما؟ وما الافتراضات السوسيولوجية الأولى؟

ويمكن صياغة السؤال الأول الخاص بالوجهة الخارجية هكذا: هل يمكن في عصر من العصور وجود المسرح؟ إنها أبسط متطلبات الدراما، لكنها متطلبات لا يمكن استبعادها من المقدمات. فبلا خشبة مسرح لا توجد

دراما؛ فبغيبة الدراما سيغيب كل شيء، وكلمة واحدة تُضاف إلى مــا تقــدم ذكره، ستغيب على الأخص طبقة التأثير وفئاتها. فعند كل دراما مما لا ينبثق ويأتي من روح خشبة المسرح، ومن دياليكتيكية التجريد لا يحمل قوة كبيرة، وليس أكثر من أحاسيس ثقافية على الخشبة المسرحية أو شبيهة بها علقت أو اتصلت بها، بل وفي كثير من الأحيان تكون قوة عنف واغتصاب. هذا النوع من الدراما المناسب لعصر أو لمزاج عصر من العصور لا يزيد عن كونــه مغالاة في التعقُّل. أما دياليكتيكيته فستجنح إلى المتعَّمد، وستظل رمزياته بفعل تعبيره المباشر تُهدد بخطر المجاز والاستعارة. وسيبقى العنصر المثير للشفقة هو الأخطر بالنسبة إلى اللغة المُنمقة والطنانة بالمغالاة وعدم الصدق، إضافة إلى التقليد والمعتقدات، وجمود العُرف والعادات المُتَّبعة. إذن، متــى تكــون هناك إمكانية المسرح؟ هذا سؤال مُعقد، وكما سنُثبت لاحقًا أنه سلبي التحديد للدراما؛ ولهذا سنتعرض باختصار إلى بعض عناصره. يفتــرض المــسرح حرية للأخلاقيات، للسياسات، للحياة الدينية؛ لكن مواد هشة قابلة للانكسار أو أخرى خاصة بالزُهد والتنسُّك – دينية أو أخلاقية – في عصر من العصور، أو شبيهة لها لا يمكن أن تُقيم مسرحًا. حتى لو احتوت دراماتها على تأثيرات تصل إلى الجمهور، فلن تكون هذه التأثيرات أكثر من كونها تعليمية توجيهية لبست لباس العقل والتفكير (وكذلك حتى لو كان مــضمونها يحمــل معنــى روحيًا غير ظاهرٍ للعيان)، فليــس فيه شــيء من الأحاسيس، ولا شـــيء من العنــف أو الشدة والاتقــاد، أو كانت دراما غنائية **LYRIC** أو طقــسية عربيدية على علاقة بالطقوس العربيدة، فلن نعثر في هذا النوع من الدرامات على أي عنصر من عناصر دراما الميموس. والافتراض الثــاني افتــراض

حسّى ثقافى؛ فجسم الإنسان جميل أم هو حركة تعبيرية، وصوت الإنسان جميل صدّاح كرغبة وهدف منه للتغنى به وبثقافته؟ فى بعض الأحيان يكون أجشَّ غير مرغوب فيه وسانجًا فى الوقت نفسه، وتكون رغبات الإنسان تجاه الأحداث مباشرة فى أحاسيسها بين الرؤية والسماع. الأُبهة والخُيلاء، والزخرفة (المارشات، والمسيرات، والكورس... إلخ).. ثم ماذا يتبع بعد ذلك؟ كل ما يبقى للقائمين بهذه الأعمال من ممثلين ومُشخصين ومن خلال ثقافتهم هو رغباتهم الذاتية لإرضاء الجمهور.

لكننى أقول بأن هذا ما هو إلا افتراضات سلبية. صحيح ليس هناك مسرح دون دراما، لكن الثقافة بدرجاتها العالية عندما تحتضن المسرح تبرز كلمة الدراما التى تؤكد مرة ثانية (لا مسرح دون الدراما). وفى الحقيقة، وفى أحداث نادرة فى القرنيْن الأخيرين تحملت علاقة الثقافة بالمسرح تعقيدات كبيرة ظهرت إلى الوجود، وأسبابها أنّ الدرامات التابعة لم تجد أمامها أى أهداف مناسبة، ولم تستطع أن تُكيف خشبة المسرح لتكون مناسبة وموائمة للأهداف.. لم تتطور الدراما من واقع خشبة المسرح. شىء ما، شىء غريب من داخلها، شىء جديد لا بد له أن يتقاطع مع الدراما، حتى يحدث اتحاد وتُطلّ وحدة تدفع بالدراما إلى الوجود. ما هذا العنصر الجديد يا تُرى؟ قلنا ساعتها.. إنها رؤية العالم. وفعلاً تنمو الدراما إذا ما كان الجمهور ورؤية العالم أمام الكاتب الدرامى رؤية بصيرة، يتبع فيها الشكل الدرامى الملائم فى أعلى قيمه التعبيرية، فإذا كان لدى كل منهما (الدرامى والجمهور) خبرة مشتركة فى فن الدراما، ويستطيعان معًا تحقيق الخبرة عمليا فستكون نتيجة الاشتراك الفعلى الثنائى: خبرة تراجيدية.

متى تدخل هذه الحالة وتقف على قدميها؟ ومرة ثانية: متى تصل هذه الجماعة إلى الحس العالمى الشامل حتى تنتصر- بالرأى المُوحد - على الحقد والعناد النشط، وكى تقهر القُوى التى لا تعرف الصفح لتستبدل بها بشكلا يحمل دياليكتيكية الحياة؟ إن تفتت أو انهيار أى دياليكتيك له علاماته، فأى دياليكتيك غير متوازن أو مُزعزع غير مستقر، أو عاجز عن ضبط عواطفه - داخليا يُشكل التغيير فيه مشكلة داخلية، لتبقى المشكلة رمزية، تماما مثل وسيلة تعبيره، كما أن الدياليكتيك يتعرّض إلى تبرير مُسبّباته ومنهجه؛ فيفقد لهذا السبب الأصل أو الجوهر الذى يحدد الإحساس، كما تتدخل العقيدة بقواها بقصد التأثير.. وهذا هو ما نطلق عليه التردد عند الإنسان، وهذه علامة أخرى من علامات السقوط أو التفتت الذهنى والعقلى. لكن، إذا وقفت أحاسيس الحياة الأصلية فى مواجهة هذه الأسباب بكل حقائقها لتناهض وتعارض فى قوة وشدّة هذه الأحاسيس الخارجية المبُتدعة والمستمرة فى التوسع والانتشار، فى مكان قوة تواجه قوة أخرى وعلى الدرجة نفسها، فإن المواجهة هنا تستقيم، ولا يجد الدياليكتيك المُنهار أمامه إلا طريق النهاية فى سبيله إلى الزوال. وهنا يوجد عصر بطولة الانحطاط، عندما لا يستطيع أحد أن يفهم أو يقرر الفضائل والأخلاقيات، وأن يعتبر ويُسلّم بأن السعادة هى الخير الأوحد والرئيسى فى الحياة. أو عندما يعمى البشر عن رؤية هذه الحياة بعيون مفتوحة وسليمة، أو بأن الفضيلة جائزة ومكافأة، وأن الجريمة يتبعها العقاب، وعندما مثّلت الفضيلة فى الحياة القديمة مركز القوة بكل كثافته وجدّته وقوته. لم يكن بالاستطاعة لهذه الحياة الأولى

أن تتعامل مع قُوى أخرى ليست على شاكلتها – أخلاقيًا وأدبيًا وفلسفيًا – كما لم تبدأ بأى علاقة أخرى من شأنها هدْم القيم والأخلاقيات والمُثل، لم تحدث إلا نتيجة واحدة هى: هدْم بيت العقيدة على أصحابه. ولو كان بالإمكان الاختيار لجاء اختيار البطل بأن يذهب إلى الجحيم أو إلى مصيره المحتوم، وفى داخله شيء من القديم، ولذلك فقد كان عليه أن يسقط. أحاسيس جديدة تضرب على رءوس البشر كمطرقة الحدادين، مطارق عديدة وكثيرة تنزل هابطة فى شدة وقسوة على رءوس الناس القُدامى وعلى المؤسسات القديمة أيضا. أو اللجوء إلى نفوس الرجال الجُدد لتحطيمها بيد القُدامى، أو أنّ الأحاسيس الجديدة تبدأ فى تحطيم وسحْق كل ما هو سابق قديم، هذا بينما الناس من داخلهم وخارجهم يحتملون كل ثُقل وكرْب. كل هذه الأحاسيس تسود وتستأسد هنا وهناك، وبين هؤلاء وهؤلاء، فهذا هو الزمن الذى تتحول فيه الحياة إلى مشكلة من مشكلات الوجود؛ ولذلك كان يتعين على الرجل الحكيم المتزن العاقل أن يوقف كل هذه الحياة، وأن يترك قيمة الحياة غير آسف عليها. وعلى العكس مما سبق، يولد تقييم الإنسان، واحترام النفس البشرية لصالحه والتأكيد على دوره فى الحياة.. من هذا التقييم للإنسان، وُلدت وخرجت إلى الحياة أيديولوجيا الموت الجميل.

لكن، متى أطلّت واستحكمت هذه الحالة؟ نعرف أنّ ثقافة من بين الثقافات، هى ثقافة روما أو الثقافة الرومانية التى وضعت حجر الأساس، ثم قامت عليها بعد ذلك ثقافات عديدة أخرى. وفى حالات كثيرة، خاصة فى نهايات الإمبراطورية الرومانية نستطيع أن نُميز ثقافة أخرى وأن نضع الفروق

بينها؛ لكن التجريديين الأخيرين فى اختياراتهم لم يكونوا على رأى واحد فـــى الحكم على التراجيديا، باعتبارها استدعاءً للوجود وللحياة وللأخلاقيـــات، بمـــا تعارض مع نظرة العالم وسبّب صداما. مع أنّ تدمير كثير من الثقافات كـــان بسبب العنف والأذى الذى لم يلق مواجهة أو مقاومة. أما ما يحتل مكانها مـــن جديد ثقافى فيعانده التجريديون رغم الفروق الكثيرة بين القديم والجديد المقبل. حتى وصل التضاد بينهم وبين المنادين بالجديد إلى حرب فيزيقيـــة خـــشنة لا تستسيغها أُذن، ولا تُعبر عن دياليكتركية الكلام المناقض لنفسه. قدّمنا صـــورة وصفية أدبية عن عالم الأحاسيس وتقييمًا لتلك الحالة التى تطلبتها الدراما مـــن أجل وصول تأثيراتها. تحدثنا عن الجانب الداخلى ومشكلاته وأســـبابها. مـــن المسئول عن حالة تلك الأيديولوجيا؟ إن كل ثقافة عادة ما تؤثر أو تنتشر بـــين طبقة معينة، أو تحديدا: إنّ علاقة الاقتصاد بالسياسة وكل صيغ الحياة أجمعها قد ولّدت شكلها، سرعتها، وهذه بدورها قد أقرّت الأشكال الثقافيـــة وقـــررت نشرها بين الناس. على أسس هذه الأشكال التى جلبت فور انتشارها مشكلات مع ثقافات قديمة، الأمر الذى دعا الطبقة المُهيمنة إلى التنبـــه والحـــذر. لكـــن الشخصيات المؤثرة فى الثقافة تتمتع بالهدوء، وكل همها تجـــسد فـــى إبعـــاد المشكلات وإقصائها عن طبقتها. والشيء الآخر البعيد عـــن المـــشكلات فـــى العصر، هو ما يمثل عصرهم وأهم ضروريات العلاقات معهم، وهذا الـــشيء هو الذى يمثل الشعور، الفكر، والتقييم، والإدراك والإعجاب. بل إن كل تفسخ، وانحطاط فكرى أو أخلاقى وفساد مستمر؛ لا يمثل إلا الفوضى لهم كما يمثـــل مشكلة كأداء للحياة نفسها. أولاً: فيما يرتبط بالإنسان الفرد الذى تمـــسه هـــذه الظواهر كما يلمسها هو بنفسه، فإن الأسباب العميقة فى نادر الأحوال تنقله إلى

حالة الواعى الذى يُدرك ويُحس، شعور من قِبَل المرء نفسه. إن التناقض الظاهرى للتأثير الدرامى، يُفند أن عقل الإنسان الناقل لهذه الظواهر هو الكاميرا التى تلتقط الأشياء التى يلفظها ويسجلها فى الشعور كحوادث سوسيولوجية إنما تؤثر تأثيرًا تأمليا مُبهمًا، أو تأثيرا ميتافيزيقيا. أُلخص فى كلمات قليلة، فأذكر أنّ الإفساد والتدهور فى العصور الدرامية هو العصر البطولى.. عصر البطل الأوحد. عندما تأتى طبقة (وجمهور الدراما هو المُحرك لهذه الطبقة) بكل قدراتها لتصور رجالها المؤيدين لها ولسياستها كنماذج بطولية ذات خبرات وقدرات كبيرة، فإن كل حياتهم تكون أحداثا رمزية، كما تُحس أيضا بسقوطها التراجيدى.

الطبقات الطالعة والمسيطرة لا تختلف أبدا عن أيديولوجياتها أو وجهة نظر هذه الأيديولوجيا. ينظرون إلى الحياة رغدة وكاملة. لا تشعر هذه الطبقة بالمشكلات التى تعانى منها طبقة أخرى تسعى للصعود إلى سُدة الحكم والسلطة. كل مؤسساتها بإجراءات وقتية مؤقتة، تتبدل وفق أسباب معينة. ومع أنها تلمح بأم عينيها أصل المتاعب فإنها لا تصلح لأن تكون شخصيات فى الدرامات. ولا حتى حين تُعد الحياة لتضع المشكلات والمصاعب والكوارث على سطح هذه الحياة، وأيضًا ولا حتى ثانية، حين تُبشر الأحداث بقرب زوال الغُمّة فى القريب العاجل أو الآجل. (الصديقان) **LES DEUX AMIS** لبومارشيه(*) مسرحية تمثل النموذج الأكثر وضوحًا على سؤال: لماذا لم يكن

(*) بيير أوجستين كارون دو بومارشيه (١٧٣٢ – ١٧٩٩): كاتب درامى فرنسى، قليل الكتابة فى الدراما. كل أعماله: أوجينى ١٧٦٧، الصديقان ١٧٧٠، حلاق إشبيلية ١٧٧٥، زواج فيجارو ١٧٨٤، الأم المُذنبة ١٧٩٢ – المترجم.

من الممكن وجود دراما حقيقية تُعبر عن المواطنين أو المواطنة في القرن الثامن عشر؟ مع أن بومارشيه حاول كثيرًا وعانى أكثر، فضلا عن وجود دراميين كبار وموهوبين تعاونوا معه لإبداع نوع المسرحيات التي تبحث مشكلات الناس وطبقة المواطنين. تُمثل بداية هذه المسرحية تضادًا تراجيديًا، فطبقة التجار بأيديولوجيتها ترى أن تكون شخصياتها كذابين وغير مستقيمين، غير صريحين وغير مخلصين، حتى يحافظوا على مكاسبهم، حمايةً لكل تاجر، حتى يقع في المصيدة والكرب. لكن العلاقات (في المسرحية) تظل على اتصال بالتعقيدات، حتى تُلقي بأكبر التجار الشرفاء إلى الهاوية! طبعًا تعلن نهاية المسرحية عن التراجيديا. لم يُحس بومارشيه إحساسًا صحيحًا سليمًا. هو رأى أن الحادثة للتاجر الذي هوى سقوطًا إلى الهاوية لا يتوافر على حظ جيد أو سعيد، لكنه سقط مصادفة.

وفي (زواج فيجارو)؛ فإن تقنية الفنان (والباحث والعالم أيضا) عند بومارشيه لا يمكن أن تستقيم أبدًا، ويجب ألاّ تستقيم، فالدفْع بالتقنية في الدراما عمل غير محمود. استطاع بومارشيه حل جميع مشكلات التقنية كما تصور، لكنه لم ير للدراما مكانًا؛ لأن بومارشيه أحسّ - وهكذا أحسّ حتى ولو كان بغير قصد - بوقوف الجمهور أمام حرب في القرن الثامن عشر وأن الطبقة الوسطى لم تنكسر بحكم كونها أقوى الطبقات المتماسكة العريضة، لذلك لا نحسب درامته (زواج فيجارو) ضمن جدول الدرامات الجيدة، حتى ولو حملت وجهات نظره في إخلاص؛ لأننا إذا اعتبرنا أنّ مشكلة الدراما هي التجريد، فإن بومارشيه قد أبرز الحادثة نفسها (رغم أنها في الحقيقة كانت أقل تأثيرًا) من الحادثة السابقة التي جاءت عليها التراجيديا

الكبيرة التى كتبها بعد ثلاثة أرباع القرن عن الطبقة الوسطى نفسها هابّـل(*) بعنوان (ماريا ماجـدولنا) MÁRIA MAGDOLNA: اشـتغلت هـذه الطبقـة الوسطى على ديناميكية البساطة والطهارة والعفة فى وقت كانت الجماهير ضد بعضها، كل فريق من الشعب والطبقة يحاول تدمير الفريـق الآخـر، وفـى إنجلترا، حيث كانت الطبقة الوسطى مـن أقـوى الطبقـات فـى المجتمعـات الأوروبية. فقد سعى كُتاب القصص الإنجليز: سويفت SWIFT، سترن STERN، جولدسميث GOLDSMITH، فيلدنج FIELDING ، سمولت SMOLLET إلى بعض التجارب الأدبية فى قصصهم للتعبير عن مضامين إبداعاتهم فى القصة الإنجليزية. وليس من قبيل المصادفة معاناة الفرنسى ديديرو مـع دراماتـه المليئة بالبرود، وتبلّد الحس، والفتور والكسل، وشخـصياتها غيـر القابلـة للحياة، ومع ذلك فقد كانت تسير تجاه خلْق رجال هذه الطبقة الوسطى وهـم علـى قـدر مـن الغـرور والانتفـاخ والتـضخم المُتـورّم (RAMEAU UNOKÖCCSE). كما أن شخصية (ناثان) NATHAN عند ليسنج(**) واحدة من الشخصيات النشطة التى تسير فى سرعة تجاه المصير الدرامى، حاملـة النظرة العميقة الثاقبة، تحوطها التراجيديا من كل جوانبها وأفعالها، شخصية ذات رغبة تغلى لتصل إلى خلْق التراجيديا وميلادها؛ ومع ذلك فلم تصل إلى

(*) كريستيان فردريك هابل CHRISTIAN FRIEDRICH HABBEL (١٨١٣ – ١٨٦٣)، كاتب درامى ألمانى – المترجم.

(**) جوتهولد أفرايم ليسنج (١٧٢٩– ١٧٨١)، كاتب درامى ألمانى وناقد مسرحى، وفيلسوف – المترجم.

مُبتغاها وآمالها ولم تُحقق منها شيئًا لا للدراما ولا لنفسها أيضًا. وأُضيف إلى القائمة السابقة: إميليا جالوتّى EMILIA GALOTTI، فيلوتس PHILOTAS، مينّا فون بارنهلم MINNA VON BARNHELM فى هذه المسرحيات الثلاث خيوط تراجيدية، نعم، وعناصر تراجيدية كذلك، نعم مرة ثانيـــة، وحـــظ لا يرتكز إلى المصادفة، حقًا وحيث خلفية النظرة العالمية ورؤيتها قد تنـــوّرت ثقافيًا وروحيًا داخل النظرية السياسية الاستبدادية ABSOLUTISM، ووثقـــت بها.. القرن الثامن عشر خير شاهد على أيديولوجيا الطبقة الوسطى – طبقة المواطنين. وبالمناسبة أضيف، أنّ القرن الثامن عشر لم يمثـــل تراجيـــديات شكسبير (حتى الكُبرى منها) على أنّ نهاياتها تراجيدية. إذا ما نظرنـــا إلـــى العصور التراجيدية الحقيقية فسوف نرى أن ما يميز خصائص القرن الثامن عشر أن دراماته قد فقدت المادة الدرامية تحديدًا، لأنها لم تكن مادة تراجيدية. وهكذا كان كيد(*) فى درامته المعنونة (التراجيديا الإسبانية) وحتى مـــسرحية هملت، موضوع انتقام للدم، و الحال نفسها عند بيكـــرنج PIKRTING فـــى درامته (هورستيس) HORESTES (١٥٦٤). نُحدد مصطلح (تراجيدى) فيما رأيناه عند ثيمة أنتيجونى من كلماتها فـــى المـــتْن، مـــن إســـخيلوس إلـــى سوفوكليس، مع أن إسخيلوس قدّم شعرا تراجيديا، وليس ثمة تراجيدية نابعة من النص أو المتْن كما فى أوديبوس ملكًا. لكن الواضح هنا هو العثور على الإيجابية إلى جانب الحقائق السلبية. فى بدايات عصور الدرامات الكبـــرى،

(*) توماس كيد THOMAS KYD (١٥٥٧ – ١٥٩٥) درامى إنجليـــزى معاصـــر لشكـــسبير – المترجم.

فإن أغلب هذه العصور على اتفاق مع عناصر الدراما (وهـو مـا سـبقت إشارتى إليه عند الحديث عن خشبة المسرح)، وبعدها وُلدت الدراما.

يكتب ڤيلاموڤيتز WILAMOWITZ عن صعود إسخيلوس(*): "HIER WAR EIN GENIUS VON NÖTEN"، وعن مصادفة ظهور العبقـرى(**): THE ACCIDENT OF GENIUS. يتحدث وليم رالى RALEIGH عن حيـاة شكسبير، عندما كان تـأثير مـارلو MARLO، وبيـل PEELE، وجـرين GREEN، ولودج LODGE بأعمالهم التى كشفت عـن مـيلاد التراجيـديا الإنجليزية فجأة وعلى غِرّة. أتحدث عن هذه الحادثة الأخيرة لأننـا نعـرف تفاصيلها، والظاهر منها ظهور العيان، فالشرح لن يكـون وافيًـا بـالمراد. فعندما تصبح عبقرية إنسان مفاجأة من المفاجآت يسندها تأثير تدميرى، يمكن القبول به عند أربعة من نفس مهنته أحيانا (وهُم كمثال يتكرر كثيرا)، خاصة من الذين يحافظون فى كتاباتهم على الحالة السوسيولوجية. فى أوروبا وفى دولها الكبرى وحكوماتها: فى إيطاليا، وألمانيا، وفرنسا، وإنجلترا وإسـبانيا، تقدمت خشبة المسرح فى القرون الوسطى، وتقدمت مع تقدم خشبة المسرح – لكن فى شكل خارجى – مهنة التمثيل (التى كانـت تُـسمى آنـذاك اللعـب ACTING – PLAYING، كما تقدم ما عُرف باسم (اللعب الدرامى): درامات

(*) كانت الحاجة هنا إلى عبقري! EGY LÁNGELME KELLETT IDE – المترجم.

(**) ... إذا لـم يـأت ظهـور العبقـرى صُـدفة HA NINCS A GÉNIUSZ VÉLETLEN MEGJELENÉSE. – المترجم.

الغموض، الأخلاقيات...إلخ. فى بداية ذلك العصر الدرامى الذى توافق مع بداية الإقطاع فى تلك الدول ومع الملكيات الكبيرة خلال فترة العصور الوسطى وحتى نهاياتها جرت حروب دموية كسرت من شوكة النبلاء وأصحاب السلطات، وخلّفت نتائجها – ولو لفترة مؤقتة فقط – موقفًا جديدا لكنه كان كثيفًا مُركزًا وواضحًا، ساعد فى بدء عصر الدرامات الكبرى، شكسبير وزملاؤه، كالدرون ولوبى دى بيجا، زمن كورنى وراسين بعد ذلك. لم يلحق هذا التغيير الدرامى الكبير ألمانيا، حيث انتصر الإقطاع فى الصراع، ولا فى إيطاليا أيضا لوجود علاقات خاصة هناك بين ثقافة المواطن التى كانت تمر فى طريق النظام الأبوى **PATRIARCHY**، لكن العصر الذهبى للدراما الإغريقية فى أثينا القديمة؛ كان ساعتها فى موقف لا يُحسد عليه رغم لمعانه وتألقه، وساعد على هذا الموقف المتأرجح للدراما القديمة سُكان مدينة أثينا القديمة حيث غياب الطبقة اليوجينية **EUGENIC**. كما أنّ فيلاموفيتز يُقرر أنّ الاستمرارية التى أتت بالدراما الإغريقية – رغم أنه يراها من وجهة نظر أخرى – هى أحد أسباب تدميرها، وهى سبب مشكلات الثقافة الأثينية. كما أنّ موراى **MURRAY** حين كتب فى تاريخ الأدب الدرامى الإغريقى رأى أن نقد العقيدة الدينية كان فى صُلبه أعمال إسخيلوس ومن بعده يوريبيديس (من الواضح أنّ الدراما الإغريقية قدمّت فى الغالب مشكلات متعلقة بجبروت الآلهة ومظالمهم)، وبكل ما أبرزته هذه الدرامات من حركة سوفسطائية محسوسة ومرئية، تماما كما هى الحال فى درامات يوريبيديس.

لكن جزءًا سوسيولوجيًا فى الإجابة يرد على هذا السؤال وهو: متى كانت الفرصة سانحة للتراجيديا؟ وجزء آخر يمثل التعمق الذى يساعد فى كشف حقيقة التناقض الظاهرى للتأثير التراجيدى، ويشرحه. إن شرح السعادة الذى سعت إليه التراجيديا واستهدفته فى الدراما كان يقابل مصاعب وعقبات لإبرازه، على اعتبار أن الإحساس والشعور بالسعادة إنما ينبع من رؤية المعاناة والآلام.. أى ينطلق من الإحساس الداخلى للمشاهد بالعذابات والاضطهادات، وليس من إبراز مشاهد أو تعبيرات جميلة أو مُنمقة (على سبيل المثال موضوعات الفنون التطبيقية والجميلة والبلاستيكية). الألم هو المنبع والأصل فى شعور السعادة؛ وهذا هو تمامًا التناقض الظاهرى التراجيدى. يصاب شخص ما بالتدمير مقضيا عليه، إذْ هناك حاجة إلى تدميره، إضافة إلى وجود شخص آخر يعنينا (نحن) يظهر، ليُدمّر حياتنا (نحن) عن طريق الرمز أو باستعماله. وبعد ذلك من السهولة بمكان تفسير ذلك بأنه أقسى وأبشع أنواع التشاؤم الراديكالى. لم يكُن الأمر يستدعى البحث عن سبب أو تفسير تراجيدى، فقد وجدوا غايتهم فى نصيحة أو فرضية ظنية **HYPOTHESIS** فى الدراما تورجية العملية عند أرسطو التى تُحدد مصطلح الإساءة والإهانة، وأن هذه الدراما تورجيا لا تصلح للدراما الجديدة ولا تستقيم معها فضلا عن ملاءمتها للعصر، لكنهم – كما ذكر لِبْس **LIPPS** – يتعللون بأن الإساءة إنما تتعلق بالحقيقة فى الشعر والأعمال الشعرية... إلخ. كما اجتهدوا فى تضمين الدراما الأحداث التى تشير إلى الحُكم والأحكام وفرض القرارات. لم يكتفوا بإلغاء النهايات والخواتيم فقط، بل وتوسعوا إلى

كل إمكانية للتأثير، وأدى ذلك إلى فروق واسعة بين العمل الفنى والحياة.. الأمر الذى أوْصل إلى العبث بالحقيقة. وكذلك نحا شكسبير إلى هذه النظرية، وتعامل متعاطفا معها وفى سهولة ويُسر أكثر من الإغريق ومن الدرامات العصرية، فقد سقطت كلماته كثيرًا فى وجه الحقيقة. أما إلى أى اتجاه ذهب هذا الأسلوب وتتابع بعد ذلك؟ هذا ما يشرحه الشاعر الممتاز أُوتّو لودفيج OTTO LUDWIG فى كلماته عن شكسبير(*):

"SCHULD UND STRAFE PROPORTIONIERT SHAKESPEARE IN JEDER PERSON JEDES STÜCKES. WIE GELIND IST DIE STRAFE DER DESDEMONA, DER CORDELIA FÜR GERINGE SCHULD (!)"

ويرى لِبْس المشكلة التراجيدية فى نقاء باهر، إذْ يكتب:

"KEIN LEIDEN , WIE ES AUCH HEISSEN MAG , KANN DURCH SEIN BLOSSES DASEIN ERFREUEN".

وفى موضوع آخر يضيف:

"SONDERN DAS MACHT HIER WIE ÜBERALL DEN GENUSS , DASS IN DEN LEIDEN EIN POSITIV WERTVOLLES DER PERSÖNLICHKEIT ZUTAGE KOMMT".(**)

(*) يقيس شكسبير تناسُب الذنب والعقاب فى كل مسرحية، وكذلك مع شخصيات دراماته. كيف كان هزيلا وطفيفا SLIGHT عقاب كل من دزدمونة وكورديليا – المترجم.

(**) من نفسه، ومن جانبه، ومهما قلّبنا الأمر، فالمعاناة لن تُولد أو تأتى بالسعادة ... وهنا، كما فى كل مكان، فإن إيقاظ السعادة هو فى حضور شخصية مسرحية ما وسط معاناتها، تأتى بقيمة إيجابية تحمل نورًا تكشف عنه على الطريق – المترجم.

بعد أن كشفت العناصر المهمة للتراجيديا عامل (القصْد) نابعـــةً مـــن المشاعر والأحاسيس، وكيف أنّ تقييم شيء ما هو الكاشف عن التدمير:

> "ES MISCHT SICH IN UNSEREM GEFÜHL DES BEDAURENS ODER DER WEHMUT MIT DEM SCHMERZ UM DIE ZERSTÖRUNG EIN ERHÖHTES BEWUSSTSEIN DES WERTES , EIN ERHÖHTER UND EBEN DURCH DEN SCHMERZ, VERTIEFTER GENUSS"(*).

مما تقدم، يتضح تمامًا أننــا لخّــصنا فـــى كلمـــات قليلـــة الموقـــف السوسيولوجى بالنسبة إلى التراجيديا، وإشاراته وعلاماته حسب تحليل لِبْسْ، ودون تغيير لأى فقرة من كلامه. فإننا نشعر فى تركيز مُكثف أيـــضًا علـــى التدمير للموضوع، والموت والنهاية عند الإنسان. فالتراجيديا ليست جميلـــة، مُخصصة لإبراز وحْى أو إلهام أو بوْح بإفشاء أسرار فى جمالياتها القُصوى، حتى تصل إلى الحد الأعلى والنهايات الكبرى؛ لكن لارتباطها حتمًا بالمعاناة والتدمير، ولأنها تدفع بنا إلى الإحساس بأعلى القيم والأخلاقيات والسلوكيات.

ليست التراجيديا هى الأولى أو الأسبق **PREMIER**. إنها تأثير جانبى مع أنه تأثير ذو أهمية قصوى. إن الأهم – كما وضحنا عدة مرات – هو أن يُعبر التدمير فيها عن الحياة، وأن يكون نموذجًا كـــاملاً تامًـــا للحيـــاة، وأن الدرجة الأعلى لهذه الحياة ولأى حياة أخرى لا يمكن فهمُها إلا بالموت. مثل

(*) فى الوقت الذى نُحس فيه بالشفقة أو الرثاء أو الحزن بسبب التدمير، فإن نوعا مـــن تقـــدير المعرفة يدخل على الخط بالمصاحبة، ويسبب السعادة فى أعمق وجوهها التى تعقـــب الألـــم والمعاناة فى اللحظة نفسها – المترجم.

هذا الإحساس هو نفسه مجموع أحاسيس الناس، والجماهير المسرحية، بكامل مشاعرها.. إنه إحساس سوسيولوجي في أقصى درجــات الــسوسيولوجيا. سبّبت العلاقات الاجتماعية حالة أيديولوجية معينة ومؤكدة، يُحسها الناس فردًا فردًا، لأنهم لا بد أن يشعروا بها. فإذا ما كانت الحياة تافهة، وكريهة، تهُــبّ علينا بعواصف الآلام والعنف والقسوة، فإن أعظم تقدير يجب الاستشعار به أمام تدميرها، هو تقييم هذه الحياة، وتقدير مناحيها.. ولا يتأتى هذا التقييم إلا بإبراز الموت الرائع في الدراما، فمن المعاناة يتولــد الإحــساس بالــسعادة، وحتى لو كانت الأسباب غير واضحة تماما في تقييم السعادة، فمما لا شــك فيه أن سلطة التقييم هذه هي التي سترفع الغطاء عــن الحاجــات المطلوبــة للتراجيديا من عظمة وقوة في النهاية.

تدفع التراجيديا بالمعرفة، وتكشف في جهودهــا عــن تقــدم الحيــاة وازدهارها في خطوات السير، تنظر بعيون الناس وتتفهم آمالهم في النــشوة والبهجة المُقننة والإنسانية. وإلى جانب تأثير التراجيديا المتماسك والمتفاعل مع الحياة في قوة، يُمسك بها مُطوّرا ومُشجعا عليها، بعيدا عمّا هو مُعلن عن اقتصادات الحياة وغيرها. إنما تكمن عظمتها في تكثيفها التركيز على الخبرة التراجيدية وتجربة الحياة، وعلى ملاءمة هذه الحياة للناس وللشخصيات التي تحيا بها.

الفصل الثانى

الدراما الحديثة

هل هناك فرصة أو إمكانية للدراما الحديثة؟ ثم، إلامَ يهدف السؤال؟ وما معناه؟ هذا سؤال عام: هل تضع الإمكانات جديدًا فى الحياة العصرية؟ أحوالاً أو ظروفا خارجية يمكن أن تكون من عوامل التطور والتقدم فى الحياة المسرحية؟ وكيف ستكون حال هذا المسرح؟ لعل السؤال يعني: هل تأتى أو تنبثق بعض الظواهر الموجودة فى الحياة الحديثة وتأثيراتها، والحاملة لروح الحياة لنراها مُعلنة فى شكلها الخاص بما يتناسب مع شكل درامى معين، يمكن أن يتبع شكل الحياة الحديثة؟ ثم يعنى السؤال نفسه مرة أخرى: ماذا تمنح الحياة للدراما فى الآونة المعاصرة من المادة؟ وثانيا: ماذا تعطى من رؤى لنظرات عالمية بدت تتمو، مثل عناصر الأساليب؟ باختصار: هل توجد فى الحياة الحديثة عناصر أسلوبية؟ فإذا كان الجواب (نعم)، فما هذه العناصر؟ وكيف هى؟ وما تجلياتها ومظاهرها؟

يبدو ألاّ حاجة لنا بطرح هذا السؤال، ما دامنا نعرف أن هناك دراما حديثة. ما دام ظهَر للعيان من زمن طويل ميلاد جيش من الدرامات الجديدة فى كل عصر وفى مسارحه الكثيرة التى تحمل أشعة نور عديدة، وتسجل لكُتّاب الدراما فى أماكن كثيرة أدق وأعظم إنتاجهم الدرامى الذى يُعبّر عن

آرائهم ووجهات نظرهم المختلفة. أليست كل هذه الحقائق دليلاً علــى المـدَ الدرامى، وزمنه، وتاريخ بدئه وتجاربه فى وقت ما؟ ثم ما عناصــر اللقــاء وعناصر النقد أو الاستهجان؟ ومتى بدأت مثــل هــذه العناصــر وتحليــل الدرامات؟ وأين أمكنة الاختلاف عن سابقتها من الدرامات؟

والآن، لماذا لا ندخل فورًا إلى الطريق العملى لنبحث عــن الــدراما الحديثة تجريبيًا إمبريقيًا، ولنضع اليد على تاريخها (كما سنفعل ذلك مستقبلاً فى موضوعات أخرى)؟ لماذا لا نضع السؤال على مائدة البحث؟ لماذا نلف وندور حول البداهات والافتراضات؟ ثم لماذا نبحث عن الشكل ولا نــسمح لأنفسنا بالتفكير فى الآراء التاريخية التى تقول وتتساءل عن المهم فى الدراما الحديثة؟ لعل آخر سؤال من الأسئلة العديدة التى طرحتها آنفًا، وهو الــسؤال الذى تختفى خلفه الإجابة. "المُهم"، والمهم هو تاريخى، لكن ليس بالاستطاعة تحديده تحديدًا دقيقًا. لا نستطيع أن نقترب نحوه استنادا إلى عــدة حقــائق، ونضيف إليها من عندياتنا حِملاً تجريديًا؛ لأن مثل هذه الإضافات التجريدية لن تكون أكثر من اعتباطات تحكمية، وهذا هو الهدف.. الوسيلة الذرائعيــة، وهو كل التعقيد وأساسه الذى يستندون إليه فى إخراجهم وميلاد هذه (الدراما الحديثة)، والافتراق عن تعقيدات سابقة أخرى، بما لا يضمن الانتصار لوجه الحقيقة. من الضرورى العودة إلى الآراء والأفكــار والتــصورات الــسابقة وتحديدها، فقد توجد خطوط أو شُعيرات، وتصورات متقاربة، وأوجه اتصال متعددة لها علاقة بوضعية الثقافة الحديثة أو العصرية، كما يمكن لنا مؤخرا التعرف على مدى هذه العلاقة، ومكانها قُربًا أو بُعدا، ثم اســتبعادها إذا مــا اكتشفنا خصائصها التاريخية، ليُتاح لنا مؤشر بداية الطريق.. ماذا نفصل من فروق ونستبعد بعيون دقيقة لا تُخطئ.

لأن تاريخنا الدقيق، سواء بحق أو بغير حق – لا مجال هنا للسؤال لماذا؟ – ذاتي يمكن تفكيكه وفك رموزه بكثير من الغموض والتأمل الخفي؛ فإن الميل جرى على عدم إعادته. فتجريدياته غير العادلة تُظهر فروقًا في الأساليب المختارة بكثير من القسوة والشدّة، كما لو كان الأمر بسيطًا يتعلق بالمرور من مرحلة إلى مرحلة مرّ الكرام، ومن شكل أسلوبي إلى شكل أسلوبي آخر. هذه العدالة المفقودة التي تطيح بالفروقات الجوهرية بين العصور تحتاج إلى عدالة أمينة يحفظها لها التاريخ. لا أظن أن هذا مكان لمناقشة مثل هذه التخبطات التي لا مكان لها هنا، ولا زمن، وليست على مستوى المناقشة أصلا. إننا نُريد الكتابة هنا عن قصة الدراما الحديثة، حتى نستخرج من الحقيقة والواقع لهذه الدراما، نقاط المنهج والتقدم، ونضع اليد على كيفية حقيقة الرؤية التي انتهجتها هذه الدراما. لا بد بدايةً من أن نضع الإطار الذي بداخله كل الأحداث، كذلك الأساس الذي يحدد لنا لماذا انبثاق هذا النوع من الدراما هنا وليس هناك، أو لماذا جاءت الحدود على نحو ما جاءت عليه؟ وإلى أي مدى توجهت خصائص هذه الحدود ناحية القبول والهدف. هذا الكتاب هو المسئول عن الإجابة عن كل هذه الأسئلة.

إن افتراضات السؤال عن الدراما الحديثة تتمحور فيما يلي: على أي أساس ننظر إلى الحدود التي ذكرها الكتاب عن الدراما وتعقيداتها؟ ما الأساس والقاعدة التي تشترك في خصائصها هذه الدراما كدراما حديثة من ناحية حداثة الأسلوب، والمشكلات التي تعتري وجود هذه الدراما؟

(١)

الدراما الحديثة هى دراما المواطنين أو دراما الطبقـــة الوســطى. هــذا التفسير والتفكيك يوحى بالاعتقاد أن هذه الدراما الحديثة تتوافر على مــضمون واقعى حقيقى ومحدد يعطى المعنى المُطلق للــدراما. والآن نحــدد فقــط هــذه الحقيقة، أنّ عصر النهضة ونبلاءه ودرامات البلاط، قد تبعه عصر غير مُزهر بلا ثمار تصارع معه ليكسب معركة دراما المواطنين، وبعد الــصراع العنيــف استقر أمر هذه الدراما وأصبحت حالة درامية جديدة، وحتى إن كان لم يمــض على ميلاد دراما المواطنين وقتٌ وسط هذه الفترة، فإن الدراما اتخذت اتجاهــا مضادا فى طريق تطورها (ستظهر التراجيديا لتُضفى علـــى الــدراما صــفات أخلاقية، ولتُفسّر وتُؤول وتستخرج دروسًا أخلاقية ترفع من المستوى الأخلاقـــى وتُعبر عن المسائل الأخلاقية، وتبحث عن أسلوب جمالى عبْر فكرة نابعة مــن واقعيتها الساذجة NAIV). ومع ذلك فلا شك أنها ستترك بــصمتها فيمــا بعــد، وستبقى مشكلاتها سائرة منطلقة على خط واحد ONE – TRACK، وحتـــى لــو اتحدت أو تشابهت مع أخرى، فسيبقى عامل مشترك بينهما.

من أى مكان تطورت الدراما الجديدة؟ وما طبيعة علاقاتهــا؟ ثــم، هــل عثرت على وسائل تعبير جاهزة لها عند ميلادها؟ بدايــةً، لنأخــذ كــلاً مــن المشكلتيْن فحصًا من الخارج، ونقول فى اختصار: الدراما الجديــدة محــسوبة رياضيًا، تُكيّف أمرًا حيث يفى بغرض معين، أتت بها إلى الوجود حاجات عقلية ومنطقية سليمة التفكير حتى خرجت إلى الحياة المسرحية التى ظلت فيها علـــى خشبات المسارح ردحًا من الزمن، قوية باهرة. ظهرت سلبيات المشكلتيْن فـــى

وقت واحد. أولاً، الدراما الحديثة هى الدراما الوحيدة – على الأقل حتى ذلك الوقت – التى لم تكن خفية أو باطنية صوفية MYSTICAL، نمت وترعرعت من الأحاسيس العقائدية الدينية حتى وصلت فى نهاية تطورها إلى الصيغة الدينية، بينما بقية أنواع الدرامات تطورت فى بطء إلى الشكل الدينى، ومن واقعه العقائدى؛ وهو ما يعنى أنّ ما يسبق تطور أى نوع من الدراما هو وجود عناصر لها أخذت طريقها إلى خشبة المسرح ثم تقاطعت فى نقطة تقاطع CRSSOING، فامتصّت ما قبلها من درامات، لا أعنى القوة أو الجماليات الدرامية فقط، لكننى أقصد النوعية وعلى الأخص الدرجة العالية للطبقة(*) ونُظمها التى تأتى بها إلى الوجود، وحتى هذه المرحلة أو نقطة التقاطع فإن التطور يظل سائرًا فى الاتجاه المعاكس. وحتى فى الدرامات الجديدة (وإن تعارضت مضامينها وبرامجها مع السابقة عليها) فإن عليها – والحال هذه – أن تستجيب وأن تُذعن لخشبة المسرح السابقة لتأثير الدرامات القديمة التى احتلت قبلها خشبة المسرح ضمن أساليب معينة حددت حدود الدراما وإمكاناتها، وفى بطء وتسلسل متكاسل، وفى مقاومة مع الماضى والدرامات السابقة، حتى تحقق الدرامات الجديدة أهدافها فى نقاء ووضوح. فضلاً عن أنّ أى تطور فى الحياة المسرحية ليس بالضرورة استعمال مواقف حادة تعلن فجأة عن التغيير، كما أنه ليس بالاستطاعة الجزم بأسبقية المسرح على الدراما أو العكس، فالدراما نشأت

(*) فى كل نظام طبقة أو مرتبة فى السوسيولوجيا، توجد درجة الإنسان المواطن بمعنى كل الناس بمختلف أنواعها وطبقتها ALL SORTS OF PEOPLE, FROM ALL WALKS OF LIFE، PEOPLE– كل سلوكيات الناس ومساراتها – المترجم.

من خشبة المسرح، والمسرح نشأ من نظرية الدراما ومتطلباتها، ومنهـا بـرز. العمل المسرحى والمسرح ذاته أينما كانت صناعته. أو لنكُن أكثر تحديدًا فنقول: صراع وكفاح، مستمر، بين اتجاهين متضادين لا يتقابلان عند خط واحد معتدل EQUATOR، فطبيعة كل منهما مختلفة عن طبيعة الآخر، رغم تمتع كل منهما بخلفية تاريخية وشكل قوى. فخشبة المسرح بدلاً من أن تُعطى للأفكار الأدبيـة رموزًا حسِّية، فإن فى طريقها مُخلفات مُتبقية من الماضى. والدراما بدلاً من أن تُقدم خصائصها وإمكاناتها فى نقاء وشفافية، فإنها بحكم طبيعتها تـضطر إلـى الخضوع للقديم وتقع فيه مُرغمة مضطرة. لكن، ما هذا الأدب الذى يُعلن عـن نفسه فى شكل درامى؟ مع أنه يظهر فى شكل تجارب على خـشبة المـسرح.. خشبة مسرح فقدت التفاهة والمبتذل والعادى من الأمور.

بدأت الدراما الجديدة تقف على قدميها من اللحظـة الأولـى لإعـلان ميلادها، قبل حدوث مرحلة تطور درامى عند درامات سابقة عليها.. وهـذه مشكلة تاريخية. إن أهم عنصر فى المشكلة هو اليأس من الوعى والإدراك، وتجاهل الشعور والأحاسيس، فمقدمات أى برنامج للتطوير – خاصة فيمـا نحن فيه الآن – تؤشِّر بضعف النتائج. هذه المشكلة إذا ما كانت قائمة، وفى وضعية الوجود EXISTENCE، فمن الصعب ملاحظة الحقيقة السيئة فيهـا، لأن وجودها هو المرئى للعيان وحده، بل وقادر على الانتـصار والـسيادة، حتى عبْر موقفه المُضاد هذا. إن مشكلة الطاقـة والنـشاط فـى المواقـف المسرحية أو فى العمل الفنى، هى مشكلة قُوى التقاليد نفسها (فالدراما كعمل مكشوف مُعرض للشرح أو للبيان التفسيرى، تظهر هنا عبر تاريخ تطورها

كرمز لكل ثقافة المواطنين والطبقة الوسطى). وصلت الدراما الجديدة إلى شكل البرنامج، مثل رغبة حارة تغلي، مثل PIUM DESIDERIUM (*)، وبعدها تتأصل وتأتي الدراما إلى الوجود. بعد ذلك تدخل في أجزاء مع الموجود لتتحول إلى مُلزم فعّال VALID، وهنا تنهض تعبيرات حسية مع خشبة المسرح، وعليها وعندها ينقلب الأسلوب ويتحول إلى اتجاهين متضادين، ليصبحا اتجاهيْن مُزعزعين غير مستقرّيْن، كل منهما عاجز عن ضبط عواطفه، يقف كل منهما في واقع الأمر بعيدا عن الحقيقة، وبُعيدا عن الخشبة المسرحية، تماما كما قال جوتة متحدثا عن إحدى درامات كلايست(**): "WELCHES DA KOMMEN SOLL"(***).

لكن خشبة مسرح جديدة لم تأت إلى الوجود. لم تُولد في مدينة هامبورج كما تمنى ليسنج، ولا في ڤايمر WEIMER حيث كثّف جوته جهوده ونشاطاته، ولا في دوسلدورف التي شهدت نشاطات إيمّارمان IMMERMANN. هذه الدرامات الجادة حقًا لم نر لها خشبة مسرح تنويرية مع أن الفرصة كانت مُتاحة لذلك التنوير، ومع أن الجديد الدرامي كان يحتمل ذلك، لا من حيث الشكل بل من حيث المضامين التي تسمح به، لكن واقع خشبة المسرح لم يكن مؤهلا لاستقبال الدراما الجديدة. إذن، لم تكن هناك خشبة مسرح، ولم يكن

(*) مثل رغبة آنية لطيفة KEGYES ÓHAJTÁS .

(**) هاينريخ ڤون كلايست HENRICH VON KLEIST - (١٧٧٧ – ١٨١١) درامي ألماني – المترجم.

(***) ... سوف تكون دراما في مرة مقبلة – EGYSZER MAJD LESZ ...

بالإمكان ذلك، لا فى زمن العاصـــفة والاضطــــرار STURM UND DRANG ولا فى زمن الرومانتيكية الألمانية، ولا فـــى زمـــن نجحـــت فيـــه فرنـــسا والفرنسيون مُسبقًا في الحفاظ على الجماهير المسرحية وعلى المسرح معًـــا فى بلادهم. ومن هذا الوقت وقف كل درامى ألمانى كبير بدون خشبة مسرح فى الواقع، حتى نهاية عصر الطبيعية وإنجازاتها السابقة.. فى مكانيْن اثنين؛ فى برلين وباريس عمل كل من براهم(*)، وأنطوان(**) فى مسارحهما، كما لو كانا قد اتحدا لتقديم مسرح، وأدب درامى. (مؤخرا سنلاحظ فـــى تفـــصيل، لماذا؟) ومع ذلك فلم يستطع واحد منهما أن يُلامس الهدف الأكبر المنـــشود. من الصعب على جزء من الأدب التعبير كاملاً وتامًا - حتى ولو كان هـــذا الجزء فاعلاً وحقيقيًا - إلا إذا كان يُعبر عن الأدب الدرامى الجديد. وحتـــى وهو فى الارتفاع والصعود فليس باستطاعته الاحتفاظ بمكانته لفترة طويلـــة؛ لأنه سيتعرض فى بطء إلى الصد والانـــسداد، وإلـــى القـــبْض والإمـــساك، وسيستطيع تحقيق جزء من برنامجه، لكنه لن يكون قادرًا على تحقيق كـــل برنامجه التجديدى، تمامًا مثل تسوية أو حل وسط، أو القبول بتسوية مُذلـــة. وستستمر هذه التسوية والتنازلات شيئًا فشيئًا بفعل الزمن، وحتى يُصبح شأن هذا المسرح شأن بقية المسارح الأخرى.

(*) أوتو براهم OTTO BRAHM (١٨٥٦/٢/٥ - ١٩١٢/١١/٢٨) مخرج ألمانى ومـــدير مـــسرحى، مبدع خشبة المسرح الطبيعية - المترجم.

(**) أندريه أنطوان ANDRÉ ANTOINE - (١٨٥٨/١/٣١ - ١٩٤٣/١٠/١٩) مخرج ومدير مسرح فرنسى، مؤلف المسرح الحر TÉÂTRE LIBRE، أكبر المخرجين الطبيعيين فى عصره - المترجم.

في هذا الموقف فإن الجزء العَرضَي مُهم للغاية.. بمعنى أنّ الدراما وخشبة المسرح قد افترقا عن بعضهما ولهذا فإن المسرح الجديد الحقيقي يكون مثاليًا في وجوده، مثل حاجة نحتاج إليها، مثل شيء – رغم حاجتنا إليه – لا نستطيع تحقيقه. ففي الواقع العملي لا نجد الشكل الدرامي الذي يحمل تعبيرات وأحاسيس مجموع الجماهير التي تتوافق وتُعبر عن حقيقة هذه الجماهير. إن المسرح الحديث الحقيقي والفعلي هو المسرح الذي يدفع ثمن الكفاح والنضال الذي تدفعه إليه الجماهير دفعًا، وتُجبره على دفع الثمن. من الممكن أن تقبل الجماهير التنازلات، لأن الجماهير أحيانا ما تقبل المُهم من الأحداث، أو عندما تمتزج الدراما بمزيج آخر، لكنها لا يمكن أن تقف وحدها عندما يغفل المسرح عن الدراما الحقيقية. لم تكن فروق ملحوظة بين عصر الدراما الإليزابيثية وبين الدراما الإغريقية. كانت درامات العصرين تحقق نجاحات باهرة في القليل أو الكثير، لأنّ أهمية القوة، الكثافة، المفهوم، والعزْم كانت خصائص كل من درامات العصرين.

نستطيع القول إذن: في النهاية افترق الدراما والمسرح عن بعضهما. ما سبب هذا الافتراق؟ كما نرى ونلاحظ ليس الأمر الحادث افتراقا، قدر ما هو حالة (نُمو) – لا أقصد نمو المعرفة. نوعان، مختلفان، وبسبب حاجة روحية حقيقية نابعة من جنس مختلف ومتعدد الأشكال، موروثة من مؤسسة مرتبطة بالحضارة والثقافة(*) مع أنّ ما يطلبانه ويحتاجانه من أسباب فنية يدعو إلى توحّدهما في صورة واحدة. رأينا أن الدراما تعليمية.. تُعلم وتهذب،

(*) المقصود بالمؤسسة الحضارية والثقافية، المسرح الإغريقي القديم، وكذا الدرامات الإغريقية – المترجم.

وتوجيهية أيضًا فى ماضيها البعيد. أما الحرب القائمة، فى محاولة للاتجاه بقوة إلى رفع مستوى أيديولوجيا الطبقة الوسطى – طبقة المواطنين – فإن سلاحها فى الحرب يتضمن وسائل عدة: الحماسة + الجُرأة + التحذير والإنذار + الهجوم والتعليم. لكن المسرح – وفى تعبير مُقتضب ليس فيه شيء من التزوير أو التزييف أو التلفيق – لم يكن إلا وسيلة للترفيه. لكن المهم هنا أن أحدًا منهما (لا الدراما ولا المسرح) لم يكن على غرار المسرح القديم الأول؛ ولم يستعمل أحدهما أثناء رحلة تطوره عنصرًا واحدًا من عناصر التطور، فالأعياد(*) والاحتفالات الإغريقية، ثم الدرامات الدينية أو التى حملت على الأقل فى مضامينها خطوطًا دينية أو عقائدية إلهية جمعت بين ثناياها عنصرًا ما أو عدة عناصر تكشف بها عن نفسها. فالاتحاد الثنائى لم يؤثر كثيرًا فى كل منهما، لم يأت بجديد، وظلت الموضوعات الحسيّة والموضوعات التعبيرية، وكذا المضامين الفنية فى تغيّر على الدوام، لم تستطع أن تُقدم جديدًا إلى الوجود. وكان يتعيّن على التعليم، وعلى عناصر الأخلاقيات فى مواضع كثيرة أن تُمارس التسوية والتنازلات مع الترفيه والابتعاد عن سطحياته ومُبتذلاته حتى يظل سطحيًا. الأخلاقيات فى أشكالها فكرية عقلية ميالة إلى التأمل والدرس والتفكير، حتى إنّ حادثة محددة وقت إعلانها هى فى حقيقتها نموذج ومثال على وجود الأخلاق فى مكان ما، بعيدا عن الصوت والتهويل، حادثة فقط ولا أكثر من ذلك، حادثة هى قصة أو حكاية

(*) المقصود هنا بالأعياد والاحتفالات الإغريقية، المسابقات الشعرية لمؤلفى الدراما التى كانوا يتنافسون فيها فى الأعياد (عيد اللينايا على سبيل المثال) – المترجم.

تعنى تحديدًا سببًا أخلاقيا. لا تستطيع الحادثة التحول إلى رمز، لن تكون أكثر من مجاز أو استعارة أو قصة رمزية، وعلى ذلك فـإن ظهورهـا وشـكل أحاسيسها لا يمنحها صفة الجديد، ولا أى تقييم فنى، بل إن الأمـر سـيكون أكثر وضوحا وتميزًا حين يرفع المسرح من إمكاناته لعرض الأخلاقيات حين تجرى على خشبته. لأنّ كل تشويق وكل ما يولع به المرء من جديد؛ يحمل فى مضمونه التشويق والولوع والخير والتأثير، وما هـو الـشعور الفعلـى الحالى والواقعى، لأن شكله وساعة ظهوره، ونموه، وتكـاثره بالتوالـد، لا يمكن أن ينبع من إحالات أو إسنادات.

وإذن، فالدراما الحديثة ومتتابعاتها من السلبيات الكبيرة لا تعود إلـى أصل دينى عقائدى، وبسبب من أشكالها وداخلها التصميمى تؤسس لعالمهـا حاجتها الكبيرة إلى الانفصال، حتى تضع لنفسها فى النهاية تفسخها وسقوطها المُدوّى. هكذا تتكسّر أجزاؤها، فتفقد قدرتها على تطوير مبادئ الآخر، ولعل ذلك هو سبب توقّف نمو الدراما والمسرح معًا، فإذا ما توقّفت الخـصائص الأخلاقية فى الدراما، فإن ذلك التغيير يُصيب الفنانين مُتبدّلاً إلـى الـوعى والإدراك، وهو يُوصّل إلى شكل التتابع، وما هو تعبير – فى التوّ – مُكتمل المشاعر والأحاسيس، نُطلق عليه (ملاءة الخشبة المسرحية الناجحـة). تـتم المقابلات على خشبة المسرح الناجحة مصادفة، لأنه لا تحضر فـى مقابلـة شخصية، شخصية أخرى مماثلة لها أو مشابهة، حتـى لا يُـتهم المـسرح بالقصدية فى عرض الشخصيات. وعلى العكـس؛ فـإن تطـوير الـدراما وشخصياتها يسير فى الاتجاه المعاكس. ابتعاد عن الأدب، ولا تقابُل بـالمرّة طوال مسيرة التطور عن طريق الصدفة ولا علاقات اتصال قـصدية بـين

الشخصيات تقود إلى المقابلات، وهذا يساعد بقوة حياة المُدن الحديثة. هكــذا فحصنا حتى الآن فى خُلو من الهواء علاقات كل من العنصرين، ووجدنا فى أشكالهما الروح الجماعية التى تُبعد كلا منهما عن الآخــر – غيــاب العيــد (بأوسع ما فى الكلمة من معنى). لكن الأحوال والظروف الحقيقية سوف تؤكــد شرعية المواجهة التجريدية – بينهما. الحياة فى المدينة الحديثة لا تُفضّل كثــرة الأعياد الاحتفالية والمكررة، بينما تهتم اهتمامًا واعيًا بالمرح وأعياده تعبيرًا عن إمكاناتها، نستشهد هنا بالدورية (كون الشيء دوريًا نزّاعًا إلــى تكــررّ الحدوث فى فترات نظامية) وتأثير هذه الدورية والتكرار – وفق رؤية سيمّال SIMMEL – على المادة والسوق، ففى ساعتها تفقد الدورية امتيازاتها بسبب التكرار حتى ولو كان التكرار مقبولاً. ومن هذه النظرة الــصائبة نقــول إن الدراما الإغريقية كانت لها مقدمات رائعة إذا ما قارنّاها بالجديد حتــى فــى جديد عصر النهضة الأوروبى، وتؤكد هذه النظرة هذا التكــرار والدوريــة الاصطناعية التى ظهرت فى بيرويت BAYREUTH(*) واحتفالاتها الدورية. تُبرهن هذه الاحتفالات السنوية – الدورية وفى المكان المتكرر نفسه وبــين نفس الفنانين ونفس الجماهير، على تأثير كبير، فيما لو أتت بجديد أو بشيء استثنائى، حتى ولو بالعودة إلى بداياتها الأولى، ومع ذلك فحتى هذا الاستثناء يجب ألاّ يكون هو المناسبة المتكررة. ونستند فى رأينا إلى أنّ أسباب قيــام هذا المهرجان السنوى المتكرر، لا أسبابه، ولا أهدافه، ولا تفصيلاته الفنيــة فى العروض تُلائم الزمن المعاصر، ولا الفرصة تسنح بالتفكيك فيها، حتــى

(*) بدأ الشاعر والموسيقى الألمــانى ريتــشارد فــاجنر RICHARD WAGNER (٢٢/٥/١٨١٣ – ١٣/٢/١٨٨٣) الاحتفالات السنوية لمسرحه فى بيرويت فى جمع للشعر والموسيقى فى عروض علــى خشبة مسرح بيرويت فى تكرار سنوى لا يزال جاريًا حتى اليوم – المترجم.

يأتى التفكيك عميقًا وجالبًا لفن جاد يصل إلى جماهير حديثــة أو عــصرية؛ والنتيجة أن الهدف بالنسبة للجماهير القادمة – فى زمن متأخر – يُصبح مثل حُلم من الأحلام، وعالم ودنيا جديدة لا تستوعبها الجمــاهير (وقــد تُــصبح الموسيقى الألمانية استثناءً من هذا الحُكم) عندما تهتز العلاقة بينها وبين مــا يجرى على خشبة مسرح بيرويت كما كان الأمر فى الماضـــى. فــى هــذا الاتجاه نرى الدورية والتكرار فى عصر النهضة فى إيطاليا وألمانيا وهولندا إبّان القرن السابع عشر (فما بالك بالإغريق، والقرون الوسطى، وبيزنطـــة)؛ واضحًا وضوح العيان فى أعمال الرسامين الذين كانوا من أكبــر الفنــانين الشعبيين آنذاك. فى مواجهة هذه الدورية والتكرار يأتى القرن التاسع عــشر بالكفاح والنضال فى اتجاه جديد فى الفنون التشكيلية والجميلــة والتطبيقيــة، ليُجبر الجماهير ورواد صالات الفن التشكيلى وغيرهما علــى قبــول الفــن الجديد. ونستشهد فى هذا المقام بروما القيصرية وبالتشابه الجزئى والتنــاظر الوظيفى وقياس التمثيل، حين ازدادت إشعاعات الثقافة إلى حد ما فى المُدن الكبيرة الإيطالية. مثل هذا الاتجاه فى مسار تطويره اجتاز بدرجــة مُعينــة الأفكار السطحية ليضع فى المقدمة المــشاعر والأحاسـيس، وفــى غالــب الأجزاء. إن كل سعْى إلى الجديد المؤثر فى المشاعر والأحاسيس لن يكــون مفيدًا – وسط تطويره – لكل الفنون عامة، كما أنه لن يكون ميزة فى الوقت نفسه، وخاصة فى المسرح الذى يهدد الأخطار مناهضًا لها. فالمسرح الــذى يحمل على كاهلــه (وتاريخــه) صــورًا مــن البدائيــة غيــر المُتطــورة RUDIMENTAL ليس فى حقيقته رائعًا وعقائديًا وذا قوة بالأعيــاد، وكلهــا أخطار هى الأخرى، يتحول معها إلى مؤسسة خالية من المضامين والأفكار، مفعمة بالترفيه والفُرجة والتأثير البصرى. وسرعان ما نعثر على الافتــراق

بين الأدب الدرامى وخشبة المسرح فى العواصم والمُدن والولايات فى باريس ولندن، فى أعظم المسارح النشطة وأعلى مستويات الشعر. فى إنجلترا ومنذ زمن الإحياء والتجديد(*) لا يوجد مستقبل مجرد للأدب الدرامى. ولم يكن المسرح الإنجليزى آنذاك إلا مكانًا للترفيه، ولم يكن الأدب الدرامى خاصة إلا أدبا فاقدًا للتلامس مع خشبة المسرح بما جاء بضياع التأثير الدرامى لا محالة. ربما كانت دراما شيللى **SHELLY** المعنونة **(CENCIEK)** واحدة من أكبر الدرامات الإنجليزية لتوافرها على التجريب الجمالى، ثم أعمال براوننج **BROWNING** ، وسوينبيرن **SWINBURN** . وفى فرنسا كان هناك الشاعر الفرنسى فيكتور هوجو **VICTOR HUGO** آخر الدراميين الذى وضع الأدب فى المركزية مع أنه لم ينتم يومًا إلى الدراما، لكن ما يُحسب له أن دراماته تنتصر بعد نضال طويل. وفى وقت تابع متأخر؛ كان الدراميون فى المستوى الثانى، حتى فى أثناء مرحلة التطور، فجاءت شخصيات مسرحية تحمل أبيزوديات وقصصًا تلعب أدوارًا مهمة فى الدرامات. فى ألمانيا فقط يحدث الاستثناء بين الدراما والمسرح، يتعانق الأدب مع الدراما ليصلا معًا، وفى اتحاد وتضافر إلى القمة الأعلى، تصادف العُلو مع رجال دراميين، وهناك كان الأدب الدرامى فى رِكاب المسرح، حتى ولو كان فى بعض الأزمان وعند بعض المحاولات التجريبية.. لم نلحظ هذا الاتحاد فى أمكنة أخرى. فقد اكتملت رؤية الأخوين جونكور(**) فى كل مكان وشاعت

(*) زمن الإحياء، أو العودة إلى وضع سابق، مثل إعادة الملكية فى عام ١٦٦٠ ميلادية عندما ارتقى العرش الملك تشارلس الثانى – المترجم.

(**) إدموند جونكور EDMOND GONCOURT – (١٨٢٢ – ١٨٩٦)، جول جونكور JULE GONCOUR (١٨٣٠ – ١٨٧٠)، صاحبا المذكرات الفرنسية الشهيرة – المترجم.

نبوءتهما التى تُردد أنّ المسرح بات مقضيًا عليه بسبب انتشار السيرك وقاعات حفلات الموسيقى، وأنهما سيقتلان المسرح حتى يمضى إلى قبره. بدا الموقف كما لو كانت الحياة الحديثة تجمع كل شيء صغير وجزئى مُتكسّر، وتُفكك الأشياء وظواهر الحياة إلى قطع وكِسرات، تفحص كل المزاجات، فى اتجاهاتها الفوضوية (والتى تحققت بإيجابية فى المُدن الكبرى على أكمل وجه) .. لم تصبر الجماهير ولم تتحمل هذه التركيبات والاصطناعات المُعقدة المختلفة عن الدراما الناهضة فى المسرح. حتى بدت الصورة تفكيكا واضمحلالا لقوة المسرح؛ الذى لم يرق إلى المواجهة.. أدّت شعبية الأوبرات إلى التوسع تباعا فى المدن والمقاطعات، مع أنه يبدو أنها تؤكد العكس (أى إنّ ما يبدو من ظهور وانتشار الأوبرا أنها تؤيد المسرح)، فهى إلى جانب بساطتها تتوافر على قليل من العقلانية مما سمح للتأثير بالوصول فى رفق إلى الجماهير. وسنرى لاحقًا أنّ استمرارية العقلانية من حيث المضامين والتعبير تتضمنها الدراما هى الأخرى، لكن فى صعوبة تُعرقل أحيانًا الأحاسيس والانفعالات عن الوصول مباشرة إلى المتفرجين. وهذا بالضبط ما يغيب عن الأوبرا، لأن ما تعرضه وتسمح به من ترفيه وفُرجة عبْر مادتها الأوبرالية لا يمثل فى الدراما إلا الاستثناءات. وهنا يجب الإشارة إلى عدة أمور لا بد من ذكرها؛ لمادة الموسيقية قادرة على الاحتفاظ بالبقاء من الاحتفالية والأعياد، وهذه الظاهرة تؤكد نوعًا آخر من الفن القديم الذى فات أوانه.

هذا الموقف حيث التناقض الظاهرى لم ينشأ طبيعيًا فى المدن، ولم يكن للمدن الكبرى دخلٌ فى ابتداعه؛ لكنه برز بطريقةٍ ما مُعبرًا عن تناقض ظاهرى معين: موقف الجماهير فى الدراما. لا نعلمُ كيف كانت جماهير الدراما الأثينية،

لكننا نتصور أن موقفها كان على أحسن حال. نعلم أنّ سوفوكليس فى أوديبوس لم يحدد انتصارًا لأوديب الذى لم يوفق فى كفاحه ونضاله. كما أن أجاثون AGATHÓN، وسقراط ومحاوراتهما فى ندوة مناقشات أفلاطون (مع أنّ الندوة تخص أجاثون وعنه وكان أفلاطون هو الشاهد مع استعمالنا هذا المثال فى حذر شديد) كان الموقف مُكثفًا، مع أنه كشف عن استهجان كبير من الجماهير. كما نعلم كذلك أنّ أشكال الدراما فى القرنين السادس عشر والسابع عشر قد تعرضت للتناقض الظاهرى كثيرًا فى مواقف وأحوال عديدة (فأعظم الأعمال الفلسفية جاءت فى أشكال فلسفية متواضعة) وأنها ظهرت قوية وعميقة الصراع. وهنا مربط الفرس فى القول. إذن هنا وعلى الدوام يوجد التعارض والتناقض، فلماذا تسفيه الرأى ونسفه بهذه القوة المعارضة.. لماذا السعى إلى وضع القوتين فى مواجهة، إذا ما عملت السوابق على إبداع وجودهما بعد أن أثبت كل منهما نضالهما فى الوجود؟

على كلٍّ: النضال والكفاح اليوم يتوافر على إجبار بسيط.. فاليوم – منذ ميلاد الدراما الجديدة – ومع الأخذ فى الاعتبار الأشكال الدرامية التى تُجبرها الحياة على التكوين والتأسيس فى حفاظ على فكر وأحاسيس كُتّاب الدراما، لأن يُبدعوا أعمالهم خالية من أى نظرة، كيف الحال إذن؟ هناك فرصة وإمكانية للخروج من النضال والمعارك والحروب، للقادم والمتتابع، فقد لا يمكن الوثوق فى مستقبل لا يُعرف مداه أمام معارك مقبلة تبدو غير مأمونة. ورثت الدراما الجديدة شكل درامات الكِتَاب؛(*) وهى درامات قديمة

(*) التى تُقرأ ولا تخضع لشروط التمثيل على خشبة مسرحية – المترجم.

كُتبت لخشبة المسرح، لكن العصر الجديد أضاف إليها وظائف جديدة لم تتضمنها قبلا، (الشكل FORUM)؛(*) وحيث التأثير المباشر الذى يلغى اختفاؤه إعجاب الجماهير. ولمّا كان هذا المكان – السوق يظهر تأثيره غالبًا، والحاجة إليه مما زاد من أعداد المكان والإقبال عليه، فقد ضمن المكان هذا الشكل الجماهيرى المتدفّق، ما جعل الشكل الطريق الأسمى للأعمال الدرامية. لقد تسبّبت دراما الكتاب أو الدراما المقروءة فى نهاية النهاية بين الدراما وخشبة المسرح. فى فرنسا وإنجلترا حيث كانت الحياة ذات مذاق خاص لأقوى خشبات المسارح، فقد تم تدمير كل عنصر درامى. تتطور الدراما عادةً تلقائيا وفى بطء، لكن يظل هذا التطور منحصرًا بين اللا درامية التقنية وحتى اللا درامية الداخلية – فى الداخل. يقوى هذا التطور بفعل الزمن، خاصة أنه من الصعب تصوّر خشبة مسرح لا يُنكر تأثيرها فى الدراما، الأمر الذى أدّى إلى ضياع الشكل الدرامى عند كثير من الكُتّاب الدراميين. والآن يكتبون فى الأعمال القصصية والروائية والأشعار، ويستعملون فى هذه الأجناس الأدبية الدراما، وبهذا يكسبون صفات التعبير النقية حقًا (وطبيعى أننا سنتحدث فى هذا الكتاب عن أن الحياة الحديثة كمادة تواجه الدراما من ناحية كونها أبيزود حادثة عَرضَية، وتأثيرًا تفكيكيًا، وشعرية غنائية، وبذلك تسمح الظروف الخارجية بدخول أسباب الشكل الداخلية واختراقها). فى ألمانيا الأساس المسرحى ضعيف فى جزء منه، وقادر رغم ذلك على امتصاص القوة. وثانيًا – وقد يكون هذا هو السبب – فإن الأدب

(*) الفوْرم: الساحة أو السوق العامة فى المدينة الرومانية، حيث تُستعمل كمنتدى عام للمناظرة والمناقشة، اجتماع ومكان للمحاضرات النقاشية – المترجم.

الألمانى لم يظهر على السطح كفاقد للأمل فى الاتحاد الحقيقى فى نهاية الأمر. تؤثر كل محاولة غير ناجحة وغير مثمرة كما لو كانت تحكمها وتتحكم فيها المصادفة، باعتبار الخسارة سببًا ذاتيًا أو شخصيًا. ومن زاوية أخرى فهناك درامات تخيلية وهمية، تأتى فى وقت من الأوقات فى ثوب حقيقة تجريدية، بل وأحيانًا تلبس لباس الوجود ولذلك فهى تؤثر أحيانا أخرى؛ لأنها فى واقع الأمر تعمل على تأثير خشبة المسرح استنادًا إلى تصور تنظيرى **THEORETIC**. هذه الأنواع الدرامية الحاملة للتقاليد والموروثات لا تسمح - بأى حال من الأحوال - للتطور بأن يتجه إلى الأمام، كما فى دول أخرى. هذه مشكلة حيوية فى ألمانيا، وتجسّدت أكثر فأكثر فى مناطق الشمال الألمانى، وعادت بعد ذلك من جديد للظهور فى باريس ولندن.

لكن مما خفّف من هذا الانفصال، أنه أعطى الفرصة للدراما لأن تكون فى جزء منها غنائية صرفة، وللهروب من الشكل الفلسفى للدراما المقروءة - دراما الكتاب، ومن ناحية أخرى للبحث عن خشبة مسرح تخيلية يافعة. لم يقدر الألمان على حاجات الانفصال ومُقدّراته ومتطلباته. فالظروف الخارجية عميقة إلى حد كبير، التماثل والتطابق داخلى يموج بالمشكلات الفنية، حتى ليبدو أن العلاقة بين شىء وشىء آخر هى الرمزية الخالصة. يضع الكتاب الفرصة أمام الدراما للابتعاد عن التأثير الجماهيرى المباشر، كل إنسان متفرج حسب ما يتأثر به تأثرًا ذاتيًا. وإذن فالرأى الذاتى هو رأى عام مهما كان شخصيًا؛ كما أن التفاوت أو التفاضل أمر بدائى ساذج **PRIMITIVE**، والألفة والمزاج آثار باقية عالية الصوت، أما العقلانية فهى حقيقة الشعور

والإحساس المُتقد والمباشر. أما الظروف الخارجية المقبلة فإنها تتحول إلى أساليب داخلية سرعان ما تتوالى وتظهر متطلباتها. هذه المشكلات الأسلوبية سنشتغل عليها تفصيلاً فى هذا الفصل من الكتاب، وهى الهدف الذى خصصناه للتفصيل. فى كل الأحوال، فإن الثقافة التى نمت بين ضلوعها وتربّت على أرضها الدراما الجديدة قد أثّرت تأثيرًا عقليًا وفكريًا بما جعلها فى موقف أكثر أمانًا من القديم. أما فيما يختص بمصادمات التأثير الدرامى وعقباته، فإن ذلك يعنى أن هذه المصادمات والعقبات تتعلق بالداخل فقط، خافتة لا يُسمع لها صوت، نادرًا ما نلاحظ دفعات أو تحركات، ولا تظهر على اتصال مباشر بالأحاسيس، كما لا تؤثر بالمرة على الأحداث المسرحية. كلما كان أحد الصراعات اليومية المعاصرة فى صورة النمط، فمن الصعوبة بمكان على كل واحد أن يفهمه أو يتعرف على مدلولاته، مع أنّ الصراع يكون فى أعمق أعماقه، ويحمل على كاهله مهمة التعبير عن أشياء رمزية جميلة ونافعة. تعطى العقلانية والتفكير العقلانى شكلاً للأحداث النمطية أو النموذجية يرتبط بوعى الذات الاستبطانى أو الإدراك بالترابط مما يصعب قبوله ببساطه عند الجماهير، ومعه تأثير مُوازٍ مؤثر عن الحياة الجديدة (جزء منه هو مادة الدراما والجزء الآخر من الجمهور ومن الحقائق الخيالية للمؤلف الدرامى) يرتبط بالعناصر الحسية والبصرية والسمعية، يختفى كل هذه الظواهر، وكذلك العقلانية وكل تفكير عقلانى، وكل الأشكال تتقهقر هى الأخرى بكل رغباتها الأولى؛ بينما يتقدم الصراع فى طريق التطور. أستعمل كلمات "سيمّال" عن الهدف والغرض العلمى؛ حيث يذكر: إنّ عودة القرارات

النوعية إلى الوراء واختفاء مظاهرها هى حصيلة كمية نقية خالصة، لكن فروق النوعية تبقى وتنحصر فى كمية الضوء المُسلَّط على الظاهرة، وكمية الفروق الصوتية – الأكوستيكية، وإلى أى حد ينجح التأثير بهما. يمكننا بعد ذلك الاستناد إلى الاتجاهات العامة الشمولية، كالإحصاء، وعلاقات التقهقر، لتنتشر بين الجُماهير، وشرعية الأحداث السوسيولوجية... إلخ. من بين كل هذه العناصر فالمهم فيها هو الآتى: عدم المباشرة فى تطوير الأحاسيس المرتبطة بوعى الذات الاستبطانى، والإدراك بالترابط، يقود التطوير إلى العقلانية، يُضيق الكم على طبقة ودرجة الكيف.. بمعنى أن الفن سلاحه الكلمة، والرمز ما هو إلا التحديد وكل ما هو صورة أو إيضاح، التشريح التحليلى.

فالحياة ومعها الأحداث الدرامية، وهذا التحول والتحوّر، لا تُشكل شكل الدراما تجاه وجهة معينة فقط، ولا أنها تُصعب وتُعطِّل من التأثير العام أو الشمولى أو المباشر، لكنها – وبدرجة عالية – تفكك هذه المجموعات الجماهيرية التى تستقبل تأثيراتها الحياتية. فالعقلانية كشكل من أشكال الروح والنفس المستمرة تكون هى الأقوى والأقدر على التفكيك، وعلى الفصل، وعلى إجابات الأشخاص عن التأثير وترتيب درجات الفهم عندهم، ولا شيء يشبه شيئًا آخر، كما لا توجد شخصية تشبه الشخصية الأخرى (عندما تكون الخبرات العقلية فى مضامينها قريبة من بعضها، أو بالإمكان حسابها قُربًا وبُعدًا، فساعتها لا مكان للنظرة الذاتية – الشخصية هنا). وهكذا يَرِدُ جزء

من أشكال الأحاسيس اليوم على هذه الصورة، ويضع الدراميون الدراما حتى تتوافر على صعوبة فى التأثير على جماهير معينة، هذا من جانب، ومن الجانب الآخر لتُصعّب وتُعطل عند أى جماهير عامة أى تأثيرات تستأسد بالقوة مهما كانت الدراما قوية وحقيقية. ولمّا كانت الدراما والجمهور ينحدران من نبع واحد خرج منه هذا الاتجاه، فإن نوعية الدراما ونوعية الجماهير سوف تستبدلان التأثير فيما بينهما، وهنا – حسب ما أعتقد – لن تنشأ مضايقات، بل وتفسيرات واسعة.

عادة ما تأخذ العقلانية – وبكل قُواها – الأرستقراطية وفق التناقض الظاهرى ونموذجه إلى الأعمال الديمقراطية أو المُعبرة عنها. وعادة ما تكون هذه الأعمال مانعة **EXCLUSIVE** أو كلية باستثناء، من الصعب فَهْمها، تقف فى وجه المستمتع بها، وتتطلب دراماتها نوعًا من المطالب والتوقعات الإدراكية العالية. وهذا هو ما يجْلبه التفكير العقلانى، ففى جزء منه يُفكك الجماهير (فالوجود بين الجماهير وجود لشيء ديمقراطى من البداية). وفى جزء ثانٍ آخر يمكن للعقلانية قياسها، والإطباق عليها لأن كل واحد من الجماهير بوسعه – وفى الحال – وضْع الفروق بين الناس، وبين شخص وشخص آخر. لعل من الدقة ألا نطلق على هذا التناقض الظاهرى "لأنه التلامس القصدى العقلانى" (التعليم، الأخلاقيات)؛ فالكثير من بين العناصر الأرستقراطية (مثل: الخالق المُبدع) والفروق الروحية والنفسية التى تنشأ بين المبدع والجماهير مع أن أغلبها فى العادة يكون غير مقصود، مثل درامات

الاحتفالات الدينية الخفية الغامضة – والتى أحسها سقراط فى الندوة بكل قوة عندما أشار إلى أجاثون قائلا: "إن رأى إنسان على قدر قليل من الذكاء عنده لهو أهم من آراء مجموعة من الناس". إذن فالدراما الجديدة فى تتابعها قد حملت فى رحمها هذا الجديد، جاءت ببذرة الأصل الأرستقراطى العقلانى، فى ذلك الوقت الذى كان الإحساس بها عميقًا ناشرة صوتها عاليًا على الملأ بأهدافها وتأثيراتها الواسعة الممتدة. وكان ذلك خطوة على طريقها عندما تحققت الأهداف. أما لماذا كان العنصر الأرستقراطى باهتا من الجانب الروحى، فكان ذلك بسبب إمكانية تأثير ضعيفة ومقتصرة منذ القديم. أما عندما اتحدا وتكاتفا متضامنيْن، فقد انفرجت المشكلات وإمكانات حلها.

هذه هى الأسباب – السابق ذكرها – التى جاءت إلى الوجود بمسرح الألفة والتودّد. صحيح أنّ بينِ مدينة وأخرى صار انفصال لناس عن أُناس آخرين، خاصة ما بين الصغار البسطاء، ومع ذلك فقد انطلقت المودّة بين الناس، رغم حدود فرضتها الأسس الأولى السابقة. لقد نما الإحساس عند أهل المدن الكبيرة خاصة، ونشأت رغبتهم تجاه رمز الحياة وفى مباشرة نشطة إلى السمعيات والبصريات.. رغبة إلى المسرح. إن الرغبات الجماهيرية عقب مسرح من هذا النوع قد حوّلت مطالبها بعيدًا عن الترفيه؛ حتى تعطى الجماهير وتتلقى فى الوقت نفسه ما يفيد مواطنيها من سكان المدن. كل هذه الإنجازات – على طول الطريق – تتلاقى فى بعض الأحيان مع انقطاع وإبعاد لشعراء يتمنّون قيام مسرح تسوده الألفة والمودة والحميمية، مسرح جديد، حتى ولو كان

مسرحًا صغيرًا محدودة أعداد جماهيره. هذا المسرح الحميمى قد قام وباسمه الجديد نفسه (مسرح الأُلفة). يلتقط ستريندبرج(*) مصطلح الأُلفة هذا ويؤلف مسرحا يحمل الاسم نفسه. الشكل الأساسى فى مسرحه هو (الفكرة). قدّم هذه الفكرة فى مقدمة درامته (الآنسة چوليا) التى نجحت نجاحًا باهرًا فى باريس فى صعود الفكرة إلى سطح المسارح الفرنسية، سرعان ما تبعتها عدة مسارح أوروبية فى برلين. جاء وقت كان كل الأوروبيون فيه ينتظرون فكر ستريندبرج، ويستلهمون الإجابة عن سؤال (الفكرة) هذه، أما اليوم فقد سكتت كل هذه الرغبات. واليوم، تظهر العقبات تلو العقبات: توتر فنى غريب عجيب + تعبيرات أكثر اكتمالاً، لكنها فى الوقت نفسه تستعمل وسائل حديثة تسبق بها سابقتها. فالمشكلات الصعبة والضخمة الكبيرة، لا تنتظر الحلول من أحد، ولا تعيش على إعداد الحلول السابقة.

كيف كان لهذه الحادثة أن تحدث؟ رأينا أن تجربة الأُلفة قد استطاعت البقاء. أسبابها الداخلية والخارجية – وبكل اختصار – تتركز فى الآتى: فى كل الأحوال، بسبب الأحوال الاقتصادية فإن المسارح الصغيرة تعتمد فى صغرها على ميزانية متواضعة لكنها لا تقبل هذا الصغر فى إنتاجها. وهذا الصغر الذى تمنّاه ستريندبرج تم تحقيقه حسبما تصوّره، ووفق دفعه إلى

(*) أوجست ستريندبرج (١٨٤٨ – ١٩١٢) AUGUST STRINDBERTG، سويدى الجنسية. اعتنق فكرة (قلق الحياة) من الفيلسوف الألمانى آرثر شوبنهاور (١٧٨٨ – ١٨٦٠). أهم دراماته: مسرحيات (الأب FADREN – ١٨٨٧)، (الآنسة چوليا FRÖKEN JULIE – ١٨٨٨)، (إلى دمشق – ١٨٩٨) – المترجم.

الوجود. مسرح الأُلفة (أظن من المطلوب منع الجماهير العريضة حسب التسمية والهدف) مسرح برجال وممثلين قليلين يقدمون الرفيع فى المهنة المسرحية، داخل اقتصاد صغير محتمل.. صغير بحكم الجبرية، ومحدود العدد بحكم المعمار والجماهير. تطلعات جماهير مسرح الأُلفة فى اختلاف بيّن مع تطلعات جماهير المسرح الكبيرة الأخرى المجاورة.. إذن جماهير هذا المسرح الصغير أصغر بكثير من جماهير المسارح الكبيرة. من ناحية النوعية لا تستطيع أن تُحضر معها تغييرًا مهمًا أو قاطعًا، مثل الذى حدث آنذاك.

لكن ليس هذا من الأهمية على كل حال. لم تقم الفكرة على هذا التبرير وهذه الإجابة؛ لكنها ارتكزت على هدف أسمى وأعظم: مسرح أكثر جرأة واستفزازًا، مسرح يقدم أعظم المستحيلات، حتى ولو لم يعترف مُنشئ هذا المسرح، فالمسرح كان بسيطًا بدائيًا، لا دخل له بالفكر العقلانى أو العقلانية، قضاءً على خصائص فن الجماهير، مسرح يضع فى مباشرة تامة التأثير من إنسان إلى إنسان آخر فى كثافة تأثيرية بالغة. مثل هذا المسرح لا يحتاج إلى علاقات خارجية على الإطلاق. بعد فترة وجيزة دخل تحقيق الفكرة (فى المسرح) إلى طوره المحدد له. قفز إليه كُتّاب دراميون عالجوا فى دراماتهم الصراع الذاتى، فى داخل إطار أخلاقى بحت. من بينهم صاحب الصوت العالى، والصراع الشمولى العام والعميق الذى لم يمسّه أحد من قبل بعد أن كان محظورا الاقتراب من هذا النوع من الدرامات إذا كان من بُد له وجود خشبة مسرح (ولأسباب كثيرة كان لا بُد له من هذه الخشبة لتخرج العروض إلى النور). الأساس الذى قام عليه مسرح المودّة، هو نفسه أساس خاطئ.

والخطأ هو أنّ تصوّر جماهير أو بمعنى آخر التصور الجماهيرى لجماهير قليلة العدد، يمثلها عدد محدود جدا من الممثلين (ولو وفق حدود مؤكدة ومعينة، مقتصرة التأثير، فهى ليست مجموع ناس أو طبقات) لا يستطيع هذا العدد - بأى حال من الأحوال - تحديد أمور أخلاقية أو درامية. وحتى إذا ما وصلت مرة أو أكثر أحاسيس الجماهير إلى الوجود المسرحى، فإن نوعية الجماهير - الممثلة فى الدراما - لا تتعادل أو تتماثل مع أحاسيس الجماهير المشاهدة للعرض المسرحى. لم يُغيّر مسرح الأُلفة من فلسفة المودّة والحميمية، ولم يستطع لذلك أن يصل إلى مبادئ التأثير المسرحى، لكنه كان فى أغلب الأحوال عامل إضعاف للمشتركين فى دراماته وعروضه. لم يكن أكثر من ملحق، شيء كمالى ثانوى يضاف إلى الزينة، صوت غير أصيل. دراماته تؤكد حذقه بمساعدة الإكسسوار إلى حد كبير فى التفريق بين الشخصيات، مسرح مُعطِّل لكل نشوة أو ابتهاج خفى أو غامض صوفى، لكن لم يكن فى تقديره ولا فى استطاعته قطع أو اختراق كل الاتصالات والعلاقات. من المستحيل أن تكون مشاعر الجماهير فاقدة فقدانا كاملا لكل تأثير، صحيح أن بعض هذه المشاغر والأحاسيس قد ضعُفت أو فَقدت قوتها وطاقتها الإيجابية إلى الأبد. لا يصل التأثير فى مسرح الأُلفة عن طريق شخصيتيْن مسرحيتيْن أو زوج من الممثلين، إذ لا بد من أخذ أعداد أكبر فى الاعتبار، من الممثلين ومن التقنيات المسرحية والفنية التى تحوط الممثلين وتتفاعل مع أدوارهم وأعدادهم فى النص المسرحى، شأنها شأن إخوتها فى المسارح الأخرى. وكل ما يصل إليه هذا المسرح بوسائله هو تأثير مباشر

يضعُف بين لحظة وأخرى أثناء مسار العرض المسرحى، وتعميق مشكلات الدراما، بما يستحيل عليه الوصول أو قُرب الوصول إلى التـأثير العقلانـى غير المباشر.. إذن، فالأساس الجوهرى فى مسرح الأُلفة هو تأسيس للتناقض الظاهرى؛ ليس هناك مسرح أرستقراطى، ولا يمكن وجود مثل هذا المسرح، لأنّ جزءًا منه يُدمر بنية الجزء الآخر. لا يمكن شـطب أو وقـف أو منـع الإمداد عن بدائية وبساطة أحاسيس مجموعات الجماهير فى المسرح، وفـى أىٍ من المسارح إلا فى حالة واحدة، عندما يُدمر المـسرح نفـسه بنفـسه. والمسرح الذى نحن بصدده، مسرح الأُلفة، بسبب أساسه ومشكلاته، مضطر إلى تقديم التسويات والتنازلات، وعلى الدوام، حتى يجد لنفسه ولمساره شكلاً يستريح فيه ويقبله صاغرًا مُضطرًا. ومن هذه التسويات والتنازلات – كمـا رأينا – أنّ الارتماء فى أحضان شكل قديم من التأثيرات لا يأتى إلا بضَعف الدراما إلى الوجود، فإمكانات التأثيرات الجديدة لا تجد لها مكانًا فـى هـذا المسرح. إن غاية ما يصبو إليه مسرح الأُلفة هو تقديم (كلمة واحدة تتنازعها شخصيتان) بما لا يمكن قبوله أو الاقتناع به فى المسرح الحديث، حتى مـن زاوية علم المنظور الدرامى.

وهكذا، ففى مسرح الأُلفة فإن فن التمثيل الحميمى ليس بمقدوره الاتجاه نحو الحل النهائى للدراما، ولا الاقتراب من مشكلة خشبة المسرح. وما كان تأثير درامى إيجابى فى الماضى بين نوعيْن من العلاقات والاتصالات يصبح هنا من أعقد أمور النهاية والختام. النتيجة كالتالى: سبق أن أتـت الـدراما المقروءة دون تمثيلها على خشبة مسرح، ولم تكسب هذه الدراما أى إيجابيات

بالنسبة إلى التأثير الجماهيرى أو الفوز بتأثيرها على مجموعات الجماهير. لكن الموقف هنا مختلف فيما يخص فن التمثيل. فالتمثيل فى مسرح الألفة ذاتي، خاص، مستقل INDIVIDUAL، ولحظى فوق ذلك، ويحمل مغزى نسبيًا، غنائية، تعبيرات مزاجية شخصية من الممثلين ومن شكل خشبة المسرح، وجدتْ إمكانات الظهور، لأنّ طريقة الرؤية فيه تتضاد مع خشبة المسرح، بل وإن دراماته المتضادة مع الدراما فكرًا تظل فى روح الممثلين ووجدانياتهم، فقد يستطيعون – رغم قلة أعدادهم – متابعة تعبيرات فن الممثل من أجل نفسه وذاته.

لم يكن الأمر يحتمل ضياع وقت طويل، وهذه الطبيعية والاتجاهات المنبثقة عنها وفى غير اختلاف معها بل وفى علاقة وثيقة بها – خاصة وقد أحسَّ أدق الممثلين معرفة وملاحظة أن هذا الطريق مسدود ولا يُوصّل إلى أى طريقٍ مُمهد. وكما فى الفن التشكيلى فإن الأُلفة قد ابتعدت عن الصفاء والدقة والأناقة فى الأعمال الفنية الطبيعية والتأثيرية. وجاءت بجديد واحد، فى عُمق أعماق كل إنسان أحاسيس عامة شمولية، تحاول الوصول إلى الأساسات العامة والعودة عبْر طريقةٍ تحذيرية إلى تذكار أو حدث خالدٍ باقٍ فى الذكريات. لنا كلمة عن الأجزاء الأدبية فى هذه الجزئية. هنا نركز الآن على أنّ علاقة المسرح بالأدب علاقة مهمة. رأينا، لأنه كان يجب أن نرى، أن الجماليات فى المسرح بلا ثمار وعديمة الأثر، لا تتناسب مع أضخم الأهداف المسرحية، وحتى لو أُتيح لها التعامل مع الجماليات، فلن يتم احتضانها، بل بحث الفنانون والمسئولون عن شيء آخر .. ما هذا الشيء يا

تُرى؟ قُلنا لعلّه البساطة فى العمل، أو التواضع والحياء والاحتشام فى الإنسان، أهو العظمة، أم النبالة أم الشهامة، أم التذكارات؟ نعم، لكن كل هذه الأشياء وتلك مطالبها ليست حاجة طبيعية، وليست لها نماذج تُدلل على الرضا (كما هى الحال فى الدراما الإغريقية)؛ لكنها أشياء تعيش فى روح الفنانين ووجدانهم، أشياء فنية، وأشكال عدة للفنون. هؤلاء الفنانون داخل الشكل، وبفضل المُتاح من أفكارهم وتفكيرهم، وصلوا إلى الإدراك والفَهْم ليعلوا فوق المعانى وليُخضعوا الجمال والجماليات وفلسفتها لأعمالهم. ومع أنّ نتائجهم لا تزال قيد الانتشار بين البشر، فإنها قد اقتحمت بقوة الفنون جميعًا. فالدراما الحديثة قد تعطى فى هذا المجال مؤشرًا ودليلاً على وجود الجمال فى فنون أخرى، فالموقف التراجيدى للدراما هو الفاعل هنا تمامًا على وجه التحديد؛ لأنها تتوجه بعناصر أعماقها إلى أقل الطوائف بين البشر. وكُلما زيّن وزركش الكاتب الدرامى الدراما بالشكل التجريدى طمعًا فى التأثير على مجموع الجماهير، بَعُد فى مسعاه عن الحقيقة والواقع؛ لأن المجموعات الكبيرة تشبه حالة العقل اللا واعى **UNCONSCIOUS**، ولذلك فلن تكون هناك رغبات لهم يمكن انتظارها لإرضائهم. إن أصغر جزء فى أكبر أجزاء الجماليات يكون دائمًا – لأن الحياة فيه تمنحه إحساسًا مُشكلاً – فى الغنائية والحميمية، وفنون تأثيرية سرعان ما تلتصق بأصغر أجزاء الجماليات، وكُلما كانت هذه العناصر ناعمة ورقيقة، حديثة وعصرية، فسوف تغرب عن وجه كل ما هو غريب ومغترب فى أغلب الحالات. وتُثبت الفنون التشكيلية بجميع نتائجها الموقف نفسه اليوم عن الإحساس المباشر بالشكل

العميق، والشكل التذكارى MENUMENTAL؛ حيث يـرى بـول إرنـست PAUL ERNST أحد كبار الكتاب الأسلوبيين المعاصرين - أن الفنون الكبيرة عادة ما كانت غريبة على الإنسان والبشرية.

من المؤكد اليوم وجود توضيحات فى الفنون الكبيرة تُثير عديدا من المشكلات التى نحن لسنا فى حاجة إليها.

ثبت بالإمكان تحقيق الجماليات فى عدة أشكال مسرحية، فمحاولات التذكارية بقيت حتى هذه اللحظات خطة لا أكثر (حبرًا على ورق)، وإضافة معها خطة بديلة لم تحقق آفاقُها أى شيء للإنسان وللناس. وعلى ذلك، فإن النظر إلى أبيزود - قصة واحدة فإنه رغم كل التضاد مع كل المحاولات لم يستطع أن يوقف الطلاق بين الدراما والمسرح. كما يمكن لنا القول بأنّ المسرح شأنه شأن حركة الدراما الفاقدة للوجود، والحال نفسها مثل حركة بداياتها. مثّل كل من بلومنتال BLUMENTHAL وكادلبرج KADELBURG آلاف المرّات بما لا يمكن فصلها عن كوتزبو KOTZEBUE أو برنشتاين BERNSTEIN أو سكريب SCRIBE - (صحيح أنهما كانا أكثر براعة لكنهما كانا خشنين)، وهنا لا نستطيع أن نتحدث عن أى تغيير. كما أنّ المسرح قد استعمل عناصر أخرى (المناظر، والديكورات، والديالوج النشط والأكثر إشعاعًا... إلخ). لقد بقى من تطور الدراما ما بقى؛ واليوم فتقدير وتقييم الأدب المعاصر غريب ومغترب، ومع هذا الاغتراب تقف فى مواجهته متضادات ومعارضات. ونشاط مواقفه قد هَزم وصَعق كل المتتابعات الفنية التى ارتكز واستند إليها.

(٢)

هذا الصــــراع والمعاناة كما سبق أن أشرنا، إذا كان شـــكل الـــدراما مُعبّرًا أو هو قادر على التعبير فقد يكون نموذجًا للدراما الحديثة. مَثَلُه كمثل تطور الرمز حالةَ اكتماله والذى فى نهاياته يؤكد ويُعلن عن ميلاد الدراما فى أقرب وأصغر صيغة (والذى فى تفكيكه المؤخر سوف يصل بكُتّاب الــدراما وتحليل أعمالهم إلى أنّ يؤكد أنّ شكل الصيغة النهـــائى بجفافـــه وصـــلابته وجموده حقيقة فعلاً)، ولهذا يمكننا القول: إنّ الخبرة التاريخية قد نمت مـــن خلال تعبيراتها، وهو ما نُطلق عليه الدراما الحديثة. نعم، من هـــذه الخبـــرة التى برزت فى الأعمال الفنية بدءًا من القرن الثامن عشر وحتـــى اليـــــوم لتحقيق النظـــرى اللا عملى(*) **DOCTRINAIRE** على الطبقة، لتؤيدها الطبقة المتوسطة وتقف حولها تُحيط بها من كل جوانبها، وحولها الأحداث تجبرهـــا على ذلك التأييد. هنا فى هذا الموقف تعبير واحد غائب رغم جودته نُـــسميه الخبرة التاريخية؛ لأنّ بعْث الإحساس التاريخى إلى الوجود يُرمّزُ أنقى هذه الأحاسيس، فالإحساس فى هذه الحالة وسط آلاف الأشكال وما يتعرض لـــه من آلاف التغييرات ينفذ ويتخلل الحياة مُخترقًا كُل تصوّر فيها ليُعلنها إعلانًا. ونشير هنا إلى الخبرة الكبيرة فى الثورة الفرنسية وإلى واقعة الخبرة الرمزية فيها، لأن عملنا فى هذه الجزئية وتبريراتنا لا تسمح لنا بأكثر من ذلك، فيما يختص بالإحساس ناحية مادة الدراما والتأثير الحقيقى الناجع للأسلوب. حول

(*) فى محاولة تطبيق نظرية تجريدية من غير اعتبار للمصاعب العملية – نظرى غير عملى – المترجم.

هذه الخبرة التى تأكدت فى جانبها النظرى، وأيديولوجيتها، ونسبيتها من الداخل قد أضاعت الحقيقة وأجبرتْ عدم قدرة القوة على النهوض، ومن ثَمّ التحول إلى التفكير المكتمل، ولتقذف بالقوة السابقة - المُتكسّرة الآن لتبقى وحدها مع ضعفها ونسبيتها الفاشلة وحقيقتها الزائفة. والتوسّع فى هذه الجزئية يعنى تحديدًا أنّ الشكل - كشكل للحياة، وليس كعلم فى الحياة - فى أى عمل من الأعمال يتبع أسلوب التدرّج، فبدلاً من الولوج إلى الحياة مرة واحدة عبر إبداعه ومن أجل أهدافه، سواء كانت هذه الأهداف نافعة أو ضارة، وسواء كان جيدًا أو سيئًا، فإنه يخترق الحياة نافذًا إليها وحده دون علاقة مع عنصر آخر، فى استقلالية طبيعية ومقبولة؛ لأنّ له فى وجوده حاجات ومتطلبات وشروطًا أساسية تدفع به إلى المقدمة. هذا الوجود المهم، والأهم فيه هو الطبقة CATEGORY، الوجود الخالص حاملاً القيم فى مواجهة القوة، والوجود كدور حاسم لنظام الحياة (فى الماضى عندما كان وجودا نسبيًا، وفى البداية شعورًا وإحساسًا تاريخيًا) كان الموقف مختلفا عما وصلنا إليه الآن من إيجابيات. ليس فقط أنّ كل فكرة ونظرية تقف فى مواجهة صورة القوة! القديمة الأولى، لكن هذه الخبرة قد صمتت ولم يُسمع لها صوت ولا رنين فى لحظة التحول نفسها، فى رفض منها لأيديولوجيا النظرى - العملى، ورفض آخر لتاريخيتها. والنتيجة: إنّ حياتها تفترق عن تفكيرها، كما ترفض أهدافها، لتحيا الآن حياة خاصة، ثم تبدأ فى النمو والتطور بصورة أخرى ونحو اتجاه آخر، كالعقيدة سواء بسواء، قد تنقلب عليها فى زمن ما بعد ذلك، وقد تُدمرها أو تقضى عليها بحسب ما سوف

تفكر مستقبلاً. تخرج الأهداف الآن من الوسائل، ولا يستطيع أحد التنبؤ بما ستؤول إليه الحال بعد ذلك، لا أحد يستنبط الموقف المقبل، أو يعرف مقدمًا شيئًا عن الأعمال المقبلة، وكيف ستكون حالها، ولأى مدى سوف يُحدث النشاط فيها شيئًا من المجهول الخفى.

هذه الخبرة، ورثت تجريدين كصراع يواجه الرمز هما: أولاً، العينية CONCRETE الدالة على شيء مُدرك بالحواس، اللا عقلانية الصمّاء غير المنطقية البتة، ونظام لا يضع الحقائق فى مكانها، لا يعنى أكثر من وحشية فظة شبيهة بالبهيمية صفة وعملاً. وثانيًا، الفرد الحى الذى يحاول من وجهة نظره وعبّر نشاطه إيقاف استمرارية التجريد ودورها فى الحياة. تجريدان يخطوان معًا إلى الحياة.. والتجريد هو نظرة عالمية (مثل عنصر التأثير فى الحياة وليس مثل الفلسفة)، وهو فى أحداثه تجريد ظاهر للعيان، والذاتية للشخصية ذات علاقة حسية وشعورية تجتاز الاستمرارية وتسبق استمرارية التاريخ. وباختصار فكلا التجريدين كصراعين متضادين يقف كل منهما على جانب مخالف. قد يقفان متباعدين وكل منهما ينظر من أعلى إلى حادثة من الحوادث، لكن بالعمل الفنى، وإعدادهما يتّحدان فى نقطة مُميزة وعميقة، لكن هذا العمل الفنى والإعداد لهما يتحول إلى العينية إذ يلزمه بالضرورة هذا التحوّل عندما تراقب وجهة نظر الواحد منهما وجهة نظر الآخر وليبقى التجريد، وهو الذى نراه. ومن هذه الأشكال النابعة رأسًا من الحياة تُحدث وجهتا النظر علاقةَ ميل لبعضهما نتيجة طبيعية لشكليهما الدراميّن لنصل نحن إلى مشكلة الأسلوب فى الدراما الجديدة. فى الحياة يُسيطر استمرار

التجريد (فالدراما مثلنا نحن حين ننظر إلى أى إنسان من واقع منظوره إلى الحياة)، الدراما تصوُّر تجريدى هى الأخرى. فالحقائق هى التى تكسر شعاع النور، كما تُحدد قوة الانكسار فى ضوء عدسة العين، بفعل أيديولوجيا الإنسان؛ لأن الحقائق تتطلب أحاسيسنا الأولى، فهى إذن فى خلفياتنا، ملايين من الحقائق، كل قديم منها هو الأقوى، وله ظهور أكثر خطورة وثُقلاً. كما يكتب دلتاى DILTHEY فى مرارة إلى ليسنج عن بداية الدراما الجديدة. التجريد هو الصراع، فمن أجل الفكرة التجريدية، يدور الصراع حول التجريد، والفكرة التجريدية فى نهاية تحليلها لعمل من الأعمال تنتصر من أجل تحقيق التجريد فى الحرب التى بدأتها فى مواجهة البطل. وهذه نفسها الخلفية التى نتحدث عنها وسبق ذكرها، لأن عينية الحقائق الموجودة فى الهيتروجين - مُتغير الخواص أو العناصر - فإن محاولاته التجريدية فاقدة الأمل وخاسرة للمعركة من بداياتها، بعد أن تم إعلان تصوراتها وفكرتها.

تجرى كل دراما حديثة على المنوال نفسه، كل قديم قابل لأن يكون دراما تاريخية، وهذا لأن لكل عمل قديم بطله الحقيقى، سواء ظهر أو لم يظهر، ودائمًا يوجد الاستمرار التاريخى؛ ولأنّ على الجانب الآخر رؤية تاريخية عينية فى الزمان والمكان، وحيدة مفردة واستثنائية UNIQUE لا ولن تتكرر أبدًا، كل الأحداث فيها متماسكة، ملتصقة بشدة وتتضافر مع المكان والزمان العينيين، والجميع فى ارتباط بالأحوال والظروف، وحيث تجرى الحادثة تمثيلاً. كتب بن جونسون(*) BEN JONSON درامته المعنونة (كل

(*) بن جونسون (١٥٧٨ - ١٦٣٧): أعظم معاصرى شكسبير، عاش حياته بين الحب والخمر. اعترف شكسبير بعبقريته فى الدراما - المترجم.

إنسان فى فكاهتــه وطبيعتــه) EVERY MAN IN HIS HUMOUR، التــى صدرت طبعتها الثانية عام ١٦١٦، ومع ذلك فلم يُغيّر عبارة واحــدة عــن الطبعة الأولى. وقَبِل كُتّاب الدراما الإنجليز وجهــة نظــره فــى العــصر الإليزابيثى وكذلك الجماهير رغم اختلاف الزمن. وأنقل هنا فى هذه الفقــرة مقال شلنج SCHELLING: "إن الجو العام لمسرحية شكسبير ترويض النمرة هو الجو العام نفسه لمسرحيته سيدات وندسور المرحــابت. ومــع أن بــادوا بإيطاليا PÁDUA هى مكان الأحداث وباتريشيو PETRUCHIO هو البطــل، والإنجليزية كاتى KATE يشير الديالوج فى المسرحية إلى اسمها الإيطــالى كاثارين KATHARIN.

على هذه الصورة تتغير الأحداث فى الدراما لا ليبقى الــصراع بــين إنسان وإنسان، أو بين إنسان وآخرين، أو من أجل أمــر إلهــى أو حــاكم، كصراع يرمز إلى الحياة، ولكن من أجل طبيعة الشكل، ولتبقى هذه الطبيعة مستمرة وفى حالة الاستمرارية دومًا فى الأحداث الدراميــة، شــىء أشــبه بالاستقلالية المتبادلة – والمُتخللة بين الأحداث، يصنع اتصالاً. يعيش النــاس والبشر فى عالم محدد، وفى مكان محدد، وفى زمن محدد أيضًا، يتحركــون يمينًا ويسارًا وأمامًا وخلفًا وسط هذا العالم، وكل ما حولهم يتحرك، ويعيش، وهذا شىء آخر (أو على الأقل ما حولهم مستقل عنهم)، لأن ما يُحرك مــا حولهم تُحركه القوة. إذا ما نظرنا إلى الأعمال الفنية من زاوية مركزية الفن (من نقطة الدائرة)؛ حيث إنسان يتحول أو يعود إلى ما كان عليه مثلاً، وهو عمل أو حدث واحد يُرى مُنشطرا إلى جانبيْن، فكذلك حالة الدراما التاريخية التى تخرج علينا بجانبيْن أو بوجهتى نظر؛ فالخلفية تتغير، والممثلــون فــى

المقدمة يمثلون الأحداث المسرحية، فى اختفاء تام للكواليس، وكلهم ينبع من ذاته، وفى انقطاع تام أيضًا ليكسبوا ويكتسبوا حياة أساسية عضوية متناسقة الأجزاء ORGANIC. من الطبيعى أنّ الخلفية والبشر تربطهما فى هذه الحالة علاقة قوية لا تنتهى، قوية كما كانت علاقتهم بالكواليس من قبل.. هنا نجد اختلافات كُبرى ومهمة. فدور الكواليس لن يكون إلا زخرفيًا - يصاحب التمثيل والممثلين، يُوضح صورة خشبة المسرح، يساعد فى الارتقاء بالعرض المسرحى، وكثيرًا ما يلجأ إلى الرمز ليكون على قُرب من الأحداث. تأثير الأحداث وحدها عليه، وليس له دور مؤثر. تدور الخلفية والمقدمة فى حركة تفاعل وتضاد INTERACTION؛ فالإحساس بالخلفية يتركز ظهوره فى الوجود المسرحى إذا ما كان نشطًا وفاعلاً على واحد أو أكثر من الشخصيات. وإذا ما كانت حياة هذه الشخصية فى الخلفية تحديدًا، ولهذا يأتى إلى الوجود، لأنه عامل مؤثر ذو سلطة. وتنمو وتتبرعم الخلفية إلى الإحساس العالمى نابعةً من أرضه وروحها عندما يكون العمل منفردًا، غير متصل ولا علاقة له بالشخص - الإنسان، لكنه باستطاعته التأثير على حقائق قوته وحياته. فمثلاً، نجد أن جسم الإنسان ليس شيئًا خاصًا به، فقوانين علم التشريح ANATOMY ودراسة التركيب الداخلى تُحدد محيط الجسم وتعلم بما يُحيط به بل وتُحسّه أيضًا، حتى نتوصل إلى معرفة يومية عن حالته، كما تعرف قبل كل يوم تأثير كثافة الضوء والنور والظل على جسم الإنسان وتأثيراته على البدن. هذا ما يأتى من الخارج، وهو مستقل عن الإنسان ولا علاقة له بالإنسان ولا الممثل طبعًا، ولا "بمبادئه" على وجه الخصوص. معنى الخلفية الفنية واحدٌ، العودة إلى العلاقات المكتسبة من

الحياة.. بقوتها وسلطانها على الإنسان، وحينما يكون الإنسان على اتصال بتأثيرات خارجية حسيًا، فإن هذه الاتصالات في مجموعها تصبح في حالة وجود، وساعتها فإن كل ما كان مُسيطرًا في الماضي، كل ما كان مواجهًا متضادًا في الحياة مع الإنسان – الممثل، كحقيقة موضوعية OBJECTIVE في الماضي، يصبح في الفن في الخلفية، وتضع الخلفية التصوّر الخلفي. فإما أن يظهر الإنسان أو الحدث نابعًا من وجهة نظر هذا أو ذاك، حتى يبقى مَنْ في المقدمة وفي مركز الأحداث مُجتثًا مُستأصلاً من الجذور ومن الحياة، ومن كل ما حوله. إن مشكلة أسلوب الخلفية، هي أن الخلفية تبقى حتى لا تُقمع أو تُشتّت، كما في الحياة، كل المحاولات لإبراز ما وضعته الدراما وما وصلت إليه من إنجازات.

يعني هذا – من وجهة نظر الدراما – أنّ الأحوال والظروف الخارجية ليست رمزية فقط ولا تعبر عن أحداث روحية أو نفسية ولا عن الرمز فيها، لكن الأحوال والظروف قابعة في الدراما، لكنها تستقبل تعبيرات حسّية من واقع حياتها الخاصة. وثانيًا، لأن شخصيات الدراما لم تنفصل بعد، ليس من الداخل فقط، لأن الموتيفات والمُحركات لا تزال في تصادم وعراك معها. نستطيع الحُكم بأن هذه حالة تجريدية، لأن الأحوال الخارجية هي التي تُحرك، مُسيطرةً على الشخصيات والممثلين الذين هُم على اتصال "بالمبادئ" عندهم، ولكن أيضًا لأن كل مساعدة تمثل وسيلة لزيادة القوة أو النفوذ. هي حقائق عينية، وظهورها النشط أو هو دور مُنفعل أثّرت فيه قوة خارجية يُفضي إلى تكوين المصير والنهاية الختام.

عرفنا هذا النوع من الخلفية ذات المعنيين الاثنين الثنائيين عند ليللو LILLO في مسرحية التاجر اللندني THE LONDON MERCHANT، المواطن الأول في التراجيديا. وهو ما بحث عنه ديديرو عندما وضع هذه الشخصية النابعة من (الأحوال CONDITION) متعمدًا إبراز الشخصية منطلقة من إبراز الإنسان. فهو يحيطه بأحوال وظروف (النور والظل) في الملكية البروسية POROSZ وحربها التي استمرت سبع سنوات. درامته MINNA VON BARNHELM تقدم حياة الناس، وسيرة وهواء هذه الإمارة في دراما "إميليا جالوتي" EMILIA GALOTTI – وشخصياتها.. إلخ. لقد امتدت الأعمال والأحداث ونمت حتى أصبح بالمستطاع ملاحظة هذا التقدم على مرأى العين حينما جرى فحص الدراما في تحليل معرفي وعقلاني من جديد. حينئذ أمكن مشاهدة الأحداث، ورؤية الكواليس والخلفية والفرق بينهما. طبعا بخلاف مسرحيات أخرى خالية من الكواليس، وحيث يتحرك الممثلون والشخصيات بين أعمدة في الأسواق (TRAGÉDIE CLASSIQUE)؛ لذلك ذكروا شكسبير في عناده ومتتابعاته حين قدّم شخصية واحدة تلعب حدثًا على خشبة المسرح بطريقة تجريدية(*)، فضلاً عن وجود ملايين من طرق الإيضاح التي رافقت أحداثه ومشاهد المجموعات في مسرحياته(**). ولعل جوتة وشيللر من أول من رأى بصورة واعية وداع الدراما الجديدة في

(*) لعل المقصود هنا منولوجات بعض شخصيات شكسبير. وعلى سبيل المثال المنولوج الطويل الذي يستهل به دوق جلوستر افتتاح مسرحية (مأساة ريتشارد الثالث) – المترجم.

(**) على سبيل المثال الصُّناع في مسرحية حلم ليلة صيف، وجموع الشعب بآرائها في ريتشارد الثالث – المترجم.

رحيلها عن القديم، عن الدراما السابقة، كما وقف جـراب GRABBE فـى مواجهــة روبنــسون ROBINSON عنــدما اعتــرض جونــسنيانوس JOHNSONIANUS فى نقده التقليدى القديم على دراما أوتـواى OTWAY المعنونة (ڤينيـسيا الأرض الحـرام) VENICE PRESERVED . (ڤينيـسيا المُنقذة) يضعها شكسبير منفصلة فى مـشاهده الكوميديــة، متعمـدًا تأكيـد حسناتها، لأنه يقول: هُم يعتمدون ويُوثقون عقد هذه المؤامرة ضـد رغبــة مجلس الشيوخ، وهذا يكشف كم هو خطأ وغير مناسب، بل وظـالم قـرار مجلس الشيوخ المتسلط هذا. يُكوّن التصور المحدد للخلفية جُزءًا من التعبير، كما يصعّد مرة ثانية رمز الإحساس العالمى فى صورة تجريد الصراع. وفى داخله (داخل الخلفية) تعلو إلى السطح وتتجـسَّد الحقـائق العينيـة تحديـدًا اللحظات التاريخية التى تخرج من النفس – الروح فى اتجاه تكسير التجريدية أو أشكالها المُكوِّنة لها. تحديد عينى متماسك صلب دالّ على شـىء مُـدركٌ بالحواس، يتميز بصراع نفسى خارق للطبيعة وخارج عن نطـاق نـواميس الفيزياء المعروفة، وحسّاس ومستجيب للمؤثرات الروحية، لتحديد عينى آخر كافٍ للحقائق الروحية عند الناس أو الشخصيات، وبهذا تصبح الخلفية فـى حالة تجريد. إن وقوف شخصية – أو إنسان يواجه أهمية استمرارية الحادثة التاريخية المجمَّدة هو فى الوقت نفسه إحساس خاص بحياتـه فـى لحظـة مزاجية تُمثل إطارا للعقل ومنبثقة عن الخلفية.

وبالنظر إلى أسلوب الدراما ومتتابعاته، نعثر على أبعاد عالم الـدراما حتى لو نظرنا من أى زاوية، كما نلمح المكان أيضًا، ونرى صورة المواجهة بين القديم والجديد متمثلة فى مواليد تتكاثر فى المكان، وأكثـر ثـراءً فـى

التعبير. إن أكبر مشكلات الخلفية فى الفن التشكيلى والتى تعلق بهذا الفن هى البُعد الثالث الذى يُكوّن عُمقًا جديدًا فتوحاته وانتزاعه للحب والإعجاب.

وحتى تسير الدراما فى اتجاه اجتماعى؛ فإنها تحتاج إلــى عــدة أبعــاد، يستوجب الأمر حضورها، ولا تَحضر هذه الاتجاهات أبدا إلا فى حالة موقــف اجتماعى خاص يحمل دلالة معينة ومميزة تطرح وبالضرورة فكرة المواطنة أو فكر الطبقة الوسطى. هنا تقفز دراما مواطنى الطبقة الوسطى لتحتــل المكــان الأول فى الدراما التى نَمَتْ من تناقضات هذه الطبقة، لذلك فهى فــى المقدمــة لتحقيق أهدافها فى الحريات، وفى الكفاح والحرب ضد السلطة، كفاحًــا يحمــل أحاسيس مواطنيها وصورًا عديدة من طريقة تفكيــرهم، مُقدمــة نموذجًــا لهــا ولكفاحها لعدة أنواع من الطبقات الأخرى. ثم ماذا؟ يتبع بعد ذلك – فــى أكثــر الحالات – أنْ تسير الطبقتان المتصارعتان، مثلما كانا من قبل، لكن فى منطقــة وحدود جديدة. لكن هذه المسيرة لا تزيد عن كونها سببًا خارجيا فى الدراما بغية إثراء التقطيع والتجزؤ الاجتماعى SEGMENTATION. وهنا لا بُد أن يــسقط وينتهى كل ما هو بديل عن الحياة وعن الأدب باعتباره خارجًــا عــن دائــرة الصراع. ويجب ألاّ ننسى أبدًا أن عصر شكسبير ودراماته قد ظهرت فيهما كل أنواع الطبقات وفئاتها وجميع أصنافها فى المجتمع. لماذا إذن – رغــم ذلــك – بعدد من الطبقات أو الفئات أكثر تعدُدًا، خاصة هنا فى الدارما الحديثــة؟ وفــى مواجهة مع كل قديم من الطبقات؟ أولاً: إذا كان العصر الإليزابيثى قد وُجد فــى دراماته إنسان – أو ممثل، فلأن الإنسان الحقيقى هو الشخصية الدرامية القادمــة حقًا من طبقة معينة ينتمى إليها. هناك استثناء كبير، حينما تكون الشخصية مــن

صغار طبقة النبلاء على غرار شخصية FEVERSHAMI عند أردن ARDEN، تتعامل الطبقات الدنيا مع أبيزوديات وقصص كوميدية، وجــزء منهــا يتعلــق بالحقيقة والواقع، فالصِّغر والضعف النفسى يساعد هذا النوع من الأبطـــال فـــى الارتفاع عن واقعهم. وعليه فالطبقات ليس لها دور نهائى فى شخــصيات هـــذه الدرامات ولا فى التركيب البنائى للأحداث؛ لأنهــا تــستغرق فـــى امتـــصاص وتشرُّب لا لتساعدهم لكنها تعطيهم خصائص معينة منها ما هو إيجابى وما هـــو سلبى لكل شخصية، حتى تسد عليهم الطريق. وكل هذا أمر طبيعى لـــيس فيـــه شيء من الظلال ولا إمكانات الفصل أو الإنهاء، لـــذلك فـــلا يبـــدو هنـــاك أى فرصـــة أو وسيلة مستقبلية للتحليل ولا لخصائص الشخصية، مثل مـــا يحـــدث ويجرى فى الأحوال أو الظروف العادية الطبيعية عندما لا يكـــون بالمـــستطاع قياس تأثيرات العصر، ولا بالمستطاع تحليل المزاج أو الحساسية البالغة، وحتى العصر نفسه حينئذ لن يكون بحاجة إلى التحليل. وإذا كُنّا نسعى إلـــى اكتـــشاف العصر، أو إلى الوصول إلى قرار تراجيدى بشأنه، فإننـــا نقـــول: إن الأبطـــال بإمكانهم أن يقفوا على قمة رأس المجتمع، وهو شيء طبيعى فى كل زمن، حيث تقرر أشكال الحياة النبيلة كل أشكال الحياة.. فالطبقة مِلْك لهم، وبها يـــستطيعون خلْع رداء النبالة على كل مظاهر هذه الحياة لينظموا عالمًا خاصًا بهـــم، حتـــى تصبح هذه الحياة تاريخية فى نهاية الأمر، متعمقة فى الجـــذور، وثابتـــة بكـــل أولوياتها، واقتصادها، واجتماعياتها. وحينئذ لن تتقابل مثل هذه الحيـــاة مـــع أى مشكلات. يتجلى فى جماليات العصر الإليزابيثى – على سبيل المثال – الـــسير فيليب سيدنى فى "دفاع عن الشعر"، وفيه يعترض على أن الجِدَّ فى الدراما حتى

لو كان فى هيئة الكوميديا، فسوف يصل للآخرين، وأن كُتاب الدراما حتى لـو فكّروا بقسوة وعُنف فلن يكونوا بعيدين عن الحال نفسها. يؤكـد هـذه النظـرة بومونت – فلتشر BEAUMONT – FLETCHER فى درامتـه THE KNIGHT OF THE BURNING PESTLE، وفى المشهد الأول منها الذى يمثّل صـراعا عنيفا ساخرا من مواطن لندنى من الطبقة الوسطى يجرؤ على أن يمثل – وفـى كل مسرحية – دور الملك، وغيره من أدوار الطبقة العالية (الإيليـت ELITE) يحملقون – كأبطال – فى الصالة فى وجود الجماهير. كل هذه الملاحظات بدائية سانجة، والأساس المضاد لها هو شعور هذه الشخـصيات وهـؤلاء الممثلـين بتجريد من نوع الضمان الغريزى عندما لم يكن هناك أى فرصة أمـام الطبقـة المتوسطة أو المواطنين للارتقاء بحياتهم. كل الفضائل عند أحاسـيس مـواطنى الطبقة الوسطى كانت على الدوام محل جدال عنيف ومناظر عدوانيـة، هجـوم على أفكارهم وتفكيرهم من الطبقة الحاكمة طبقة النبلاء، فتقيـيم هـذه الطبقـة وجمالياتها وعظمتها؛ كانت فى صراع ونضال مستمر مع أخلاقيات وسلوكيات الطبقة الوسطى، وهى بذلك تكتسب تعبيرًا وشـكلاً دياليكتيكيًـا. تُبنـى الحيـاة المعاصرة العصرية على شكل حياة عصرية، فعلامات الحياة وظهور نماذجهـا يمدُّ فى عمرها، وتشرحها هذه النماذج كما تقبل النقاش والمناظرة، وينبثق شكل دفاعى فى مثل هذه النقاشات. إنّ تحقيق واعتماد هـذه الطبقـة – وبامتيـاز – وقبولها بالإيجاب يتوقف على إحكام الصراع فيها، ونضج الفهْم والاعتراف، أما أنها طبقة بيّنة لذاتها SELF – EVIDENT فلمْ تكُن قط ولن تكون. فـى شـعور الطبقة الوسطى بالفضائل، الطهارة، العفة والبساطة لازمها الإحـساس بـالقوة،

لكنه شعور – خاصة من أجل الأحوال والظروف الخارجية –يفيض باتصال ضيق مُغلق يُخيم على الطبقة كلها. وكذلك كان طبيعيًا أن يصطدم الجانب المُظلم المُعتم بالجانب المنير الوضّاء فى صراع ومواجهة بينهما؛ لذلك كان من الضرورى إيجاد أيديولوجيا المواطنين لتحمى طبقتها المتوسطة، ولتُقدم نفسها بفهْم مختلف جديد، له من الإشارات والعلامات ما يؤكد ميلاده ووجوده، مثلما كان الأمر فى الماضى.. ونضيف إلى ما تقدم، أن مشكلة الفن ما هى إلا مشكلة عَرَضية SYMPTOM للمجتمع؛ لأنه لم يكُن بوسع درامات الملوك والنبلاء أن تظهر بغير ما جاءت عليه، أو أن يكون البطل مختلفًا عن البطل الملكى أو الشخصية الرئيسية فى الدرامات الملكية؛ إذ لا بد أن يكون البطل فى هذه الدرامات من النسل الملكى ومن أصحاب الدماء الزرقاء، وكان لا بد ساعتها من حروب عنيفة وطويلة الأجل حتى تقف الطبقة المتوسطة على أقدام راسخة، وتكتسب مطالبها وتتحقق لها حقوقها المسلوبة، وحتى يبقى المصير التراجيدى لإنسان هذه الطبقة الوسطى معادلاً ودافعًا، ومنطلقًا فى النهاية من أحاسيس المواطنين ومن صميم طبقتهم. ولمّا كان هذا الصراع قد قام على برنامج معرفى عقلى، مُنبثق من مُنتسبى هذه الطبقة، فقد وصل إلى خشبة المسرح – بعد طول عناء – البطل التراجيدى المواطن ليكون الممثل والحامل للفكرة والنصير للمبدأ. (مرة ثانية أتذكر "حالة" ديديرو).. أكررها لأنه لا بد لى أن أكررها. طبيعى أن إنسان القرن الثامن عشر قد ركّز على شرائح كثيرة من الناس – ومن الإنسان، بل ولقد وصل الإنسان فى ذلك القرن إلى أن يكون هو الأساس وهو القِبلة للحياة الإنسانية، وليكون (الرجل العام الشامل).. هذا الإنسان

أعلن عن (إنسانية المواطنة)، وكان انتشارها يعنى تدوير وفصل برجوازية أطلق عليها سييس SIEYÉS مصطلح TIERS ÉTAT(*) فى كل ولاية أو حكومة، وكل طبقة اجتماعية أو سياسية. وهى الفكرة الذهبية التى اشتغل عليها ليسنج وأخرج منها الإحساس الجمالى. فحينما كتب مقدمة لدرامات طومسون THOMSON كتب فى مقدمة الطبعة الصادرة: بكل السرور لو أُبدعتُ كتابةً لرجل أعرج، أو إنسان أحدب، لكنه يعيش ويحيا، لخير عندى من شخصية براكسيتاليس PRAXITELÉSZ وتمثاله الرخامى، ولفضّلتُ مسرحية (التاجر اللندنى) عن الدراما التراجيدية (سكرة موت كاتو) DER STERBENDE CATO عند جوتشد(**).

قامت درامات الطبقة النبيلة العليا على الأبطال الإغريقيين ومن بعدهم الرومان، ثم على النبلاء الإيطاليين. بينما تقوم دراما المواطنين من الطبقة الوسطى على كل إنسان عادى فى قصة أو رواية بهدف مساعدة هذا الإنسان فى إبداع وإنشاء علاقة جمالية تُغريه على تقبّل الشعر القديم بكل ما يحمله من رموز، بما يُمثل له إمكانية إبراز الرمز التاريخى؛ لكن هذه الطبقة – من زاوية التاريخ – وبكل نماذجها القائمة لم تُفصح أو تكشف عياناً عن وجود

(*) النظام الثالث: المواطنة المدنية.

(**) يوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ – ١٧٦٦) JOHANN CHRISTOPHE GOTTSCHED، كتب مسرحية (سكرة موت كاتو) عام ١٧٣٢ فى ألمانيا كنموذج للتبعية للتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية عند كورنى، راسين ، موليير – المترجم.

إحساس أو أشكال تقييم لها، خاصة تلك التى معها وفى صُلبها مثل النسبية، أو الشرعية والأفقية الذاتية الفاعلية. ولذلك أخذ الإنسان قدْر ما وسعه صورة العالم بكل ما تحويه من انتظام واتساق وتماثل اجتماعى، حين سعى إلى تكوين صورته.. هذه هى الحدود النهائية لأساس الطبقة الوسطى. كانت الرغبة موجهة على الدوام وفى استمرارية لا تنقطع، لكن الموقف الاجتماعى لن يسمح مطلقًا بالابتعاد عن الأحاسيس الإنسانية، والأفكار والتقييم الإنسانى أو الدخول بها فى علاقات تطرح فروقًا أو اختلافات عن الصورة الاجتماعية للإنسان أو للمجتمع. كثيرون هُم من رددوا وأشاعوا أن الثورة الفرنسية حدث مؤقت، وسيلة نور وإضاءة قوية مُشعة على العالم لتحرير الإنسان وتغيير نمط حياته ونمط الإنسانية جمعاء. لكن صورة (النظرى – العملى) DOCTRINAIRE العمياء أغمضت العيون عن الرؤيا، وليس عن الحياة فقط، وكشفها، والإعلاء بنقائها، بعد أن دخل الشعراء بإنتاجهم على هذه الصورة لإثرائها.

كل هذه الأحداث بين الدراما المتحركة النشطة جاءت مُبشرة بخط جديد؛ هو التعرّف والتمييز والتقييم، فالدراما الجديدة اليوم لا تقف عند حدود الصدام والاختلاف والمعاناة، لكنها تطرح جديدًا فى الأيديولوجيات + النظرة الكونية. ولَعِب التعرّف والتمييز والتقييم دورًا مُهمًا فى تحديد الفروق بين صراعات الناس والتمييز بينها ومن ثَمّ تقييمها، لتضطلع بالموقف البطولى خصائص الشخصية فى الدراما الجديدة كمعادل موضوعى نقى لذات

الإنسان. بل إنّ بُعد المسافة بين الناس وابتعاد أحاسيسهم عن بعضهم أيضًا وغياب التلامس، أوْصل قُواهم المتحركة المُتقدة للتعاون والتمييز، إلى صورة وإلى مزاج فى الإحساس واحدٍ ومتحد، يكتسب صفة خاصة فى علاقة الأحاسيس. كان طبيعيًا أن يختلف كل من الإحساس والمشاعر فى هذين العالميْن خاصة من زاوية التمييز والتقييم فى البداية وأن يواجها بالتضاد بينهما. عالم مختلف من طبقة يتحرك ويُحرّك معه الناس بطبيعة الحال. وظلت مادة الدراما – ولزمن طويل – تدور بين هذه الحركة والتموجات التى تُوجه كُتّاب الدراما عنوة إلى النظر إلى كل من وجهتى النظر، وإلى الطريقيْن الماثليْن أمامهما وفى نظرة ثنائية بين الدراما وبناء عالم ذى أخلاقيات وامتيازات. وغالبًا ما كانت النتيجة أن مُقعِّد الدراما، وكذا تنظيم وتمييز وتقييم الكون، أصبح صورة واحدة متحدة، بل وفى صورة المواطنة المدنية. ظهر هذا العالم الجديد بناسه المتحركة المتشوقة إلى الوضع السوسيولوجى المقبل؛ حتى ولو لم ينظر الشاعر أو هو لم يَعِ التمييز والتقييم ومتطلباتهما إلى الحقائق الجديدة الواردة. طبيعى أن ينشأ فى هذه الحالة موقف الاستبدال أو التعديل أو التغيير، فدرامات قَدّمت فى السابق صورة للكون، وأخرى تجريبية اتجهت إلى أسباب ختامية لتبرير مُسبباتها، وهذه وتلك لم تأخذا طريقًا إلى المركز؛ لكن الموقف الجديد ظلّ يتضمن وجهة نظر متعارضة وقريبة من الشرعية والاستحقاق المشروع، ووجهة النظر هذه قد حددت تصورًا قريبًا وعادلاً للأحاسيس، كان تصوّرًا عامًا لكنه لم ينبئ عن قوة مستقبلية. قد يكون شيللر هو المثال الأكبر للا انسجام وتنافر الأصوات فى

الأسلوب. ذهب ليسنج فى درامتـــه "إميليــا جــالوتى" EMILIA GALOTTI فى تحركات شخصية (الأمير النبيل) على أبعد مــن ذلــك عنــد شخــصية ديمتريوس DEMETRIUS الشظوية المتكسِّرة فى درامــا "دون كــارلوس" DON CARLOS؛ لكنّ الأخلاقيــات عنده لم تصل إلـــى طبيعــة برنــامج الأخلاقيــات عند شكسبيــر أو كورنى، لأن أسباب كثيرة لم تسمح بأن تعود الدراما الإغريقية من جديد لتطل علينا، فضلاً عن أنّ العلاقات الحقيقية لهذه الدراما جرت فى أرض ومكان آخر، (ولذلك لم يكن لها أى صلة أو تــأثير عند شكسبير كما سنرى بعد ذلك). نعم، فنحن نرى الأخلاقيات عند شكسبير تتبع سلوك الطبقة، تتمسك بكل شيء فيها، وتتعامل معها على هذا الأســاس الذى يؤكد السيطرة؛ ولهذا، على وجه الخصوص - فهنا مثــل هنــاك - لا يمثل الموقف أى مشكلة للأسلوب؛ فعالم شكسبير ليس عالم جمــع قــوانين وتنسيقها وتصنيفها، مع أنه نظام عالم يبدو أنه لا يتمسك بالأخلاقيــات ولا يتعامل معها، عالم لا يتبْــدل ولا للحظة واحدة إلى مشكلة من المــشكلات. هناك من الطبيعى من الذين يتعارضون مع العالم الأخلاقى بل ويتــصرفون ضده، مثل هؤلاء هُم أوغاد ومحتالون شريرون. أناس وشخصيات شكسبيرية تضع نفسها عن إدراك ووعى فى جانب قوة التصرفات الطبيعية المــسيطرة على الأخلاقيات (ريتشارد الثالث)، أو شخصيات متحكمّة تصدُر فى أحكامها عن قُوى الشيطان وتسيطر عليها مشاعر الانفعال والهوى التى تُبعدها عــن الطريق الحق الأوحد (مكبث)، أو أن تكون شخصية تمتلئ بالأخلاقيات وتنعم بأحاسيسها، بل ويبدو الإحساس على درجة عالية لكنهم وسط المغالاة يقعون

فى نظام تصادمى مع اعتدالية الأخلاقيات (عطيل، كوريولانوس). وحتى لو بدت فى الحياة مشكلات لحقت بالتمييز أو التقييم، وتُسبّبها الخبرة، وكذا ما بين الحياة والتقييم من اللا انسجام وتنافر الأصوات، فلن تحدث ترددّات أو نبذبات أو مخاطر ولا للحظة واحدة لكل توسعات وامتدادات قد تحلّ بالأحاسيس. والحال نفسها نجدها عند شخصيات هملت، كلوديوس، وريتشارد وريشموند RICHMOND، فكل منهم يتعادل فى رؤيته الأخلاقية.. كل شخصية منهم تُحس بقوتها التحكمية، وكَمْ من المتضادات حدثت لكل منهم. فكلوديوس (فى هملت) يعرف، ويُحس تمامًا بأنه قاتل أخيه يملؤه الذنب، وهو ليس على استعداد للبحث عن موتيف أو مُحرك واحد صادق يفتح الحقيقة الأخلاقية أمام عينيه، أو عن حقيقة ولو نسبية يظهرها ويتبنّاها (مثل شخصية هيروديس HERÓDES عند هابّل بعد حادثة مقتل أريستوبولوس ARISTOBULOS). أو مثل الشخصية الشكوكية و"الفلسفية" (هملت) التى تستبعد مسئوليتها فى الانتقام لدم أبيه ملك الدانمارك ولو للحظة إفاقة واحدة، لكنه بدلاً من ذلك يُحس بذنبه معتبرًا نفسه مذنبًا (فى ماذا؟ لا نعرف) ومُحتقرًا، بينما هو فى حقيقته عاجز عن التصرف بإدراك وفَهْم وعقلانية؛ لذلك قال هيجل HEGEL : إن أبطال شكسبير فى أحداثهم ليسوا مُبرريين أخلاقيًا؛ لأن التقييم الأخلاقى يبقى هادئًا فى أساسه الميتافيزيقى القوى عندما يتحمل بعضًا من العلاقات والعموميات والشموليات الغامضة والخفية، غير المبنية على الأحاسيس، مهما تصرفَت ضدها وفى مواجهتها أى أسباب أو موتيفات ومُحركات أو بواعث؛ ولذلك فلا يستطيع الحدث الذاتى غير

الموضوعى أن يكون شرعيًا. يمكن شرْح الحالة النفسية للأحداث فقط، لكن بلا تعَرضٍ لتحقيق أو إثبات الجانب النظرى. فكّر هابّل فى ذلك عندما قال إن دياليكتيكية الدراما عند شكسبير تكمن فى شخصياته. فالنموذج الحامل للتقييم هو قُوى ميتافيزيقية تقبع داخلها كثافتها ومشروعيتها العامة، وهى لم تُكن ولن تكون معبرة دراميًا عن الطبقة الوسطى.. هذا ما كان فى الماضى، لكن من جانب الفلسفة، ومن زاوية متطلبات ثورية مثل تشوّق ورغبة شديدة، أو مثل شىء يتوق ما بداخله إلى العالم.. وبصورة أخصِ إلى عالم المستقبل، لكن أن يُحس هذا العالم بالحقيقة فهذا من رابع المستحيلات؛ لذلك يكثُرُ اللا انسجام وتنافر الأصوات فى درامات الشاب شيللر (فمثلا شخصية والتر WALTER فى دراما "الحب والدسيسة"(*) لا تتشابه العوامل النفسية التى تخترق الأحداث بما يجب أن تكون عليه، إذا كان بالإمكان فَهْم ما يُعرض. أما هنا، فتبدو الشخصيات على النقيض؛ فالإنسان أو الشخصية ليس إنسانا فقط بقدر ما هو دليل مادى على إثبات وعرْض مواقف اجتماعية مُعينة ومُحددة؛ ولذلك فكلما كانت الأحداث التابعة من الموتيفات والمُحركات أحداثًا نفسية، وشخصية، لا تعود إلى الوراء ولا تتقهقر لأنها لا بُد أن تثبُت على ما هى عليه، فلا بد والحالة هذه من مشاهدة الحياة حتى تراها الأحداث رؤيًا العين، لتتصرف وفْق منطق الحدث الاجتماعى، كانت الأحداث العامة قليلة نادرة لا تُذكر. ويبقى حدث مهم وقوى يتبع هو الذى يصطحب الدرامية إلى

(*) KABALE UND LIEBE الحب والدسيسة، كتبها فردريك شيللر عام ١٧٨٤ – المترجم.

مكانها فى الدراما، كما يُبعد فى الوقت نفسه التأثير القصدى وفنون الجدال والمناظرة بكل صوره العنيفة والعدوانية؛ لأن هذه العناصر من شأنها إفساد التأثير عندما نقف في صراع ومواجهة مع مشهد من المشاهد الشريرة المؤذية الحرون، بدلاً من تتبعّ حاجة العلاقات والاتصالات. وحتى في الطبيعة فإن الانحياز إلى طرف واحد من شأنه التأسيس على عدة جوانب وليس جانبًا واحدًا، وأن الدراما الحقيقية فعلاً هى فى أن كل فعل أو تحرّك للإنسان وللممثل بِفعل حركته وسلوكه وأخلاقياته – فبدونها لا شيء يحدُث – وساعتها فلنْ ينشأ أى تضييق أو قبْض أو إمساك للشرح على أوسع نطاق.

ومع ذلك، فقد كان الواجب هو الإسراع فى وضع نهايات فنية للدراما الاجتماعية. يقف الممثلون والبشر ضد بعضهم فى العداوة الطبقية، على مسافة بعيدة حتى يتلامسوا بخصائصهم مع خصائص هذه الطبقة، في المواقف أو التبديل. حتى تصل الدراما إلى العيش وإلى الوجود، فهى في حاجة إلى أن تكون العلاقات بين الشخصيات في تضاد وصراع مع الموضوعات لتصل إلى وضعية المشكلة (وليست علاقات فوقية أو تحتية). وبهذه العلاقات المتضادة ورؤية دياليكتيكية التصوّرات فى وضوح وجلاء لا تُخطئه العين، يدخل فصل المشكلات إلى فعالياته مؤثرًا فى كل الحياة طولاً وعرضًا، شخصيات – وناس بينها كل شكل من الأشكال، وبذلك تصير الحياة كلها حياة درامية وهى فى طريقها إلى التحول.

أوجد موقف الطبقة الوسطى تصورات خاصة به وحده معه، حتى إنّ المشكلات المنعية التابعة من الداخل والمستمدة، تعمل فى إسقاط الصراعات

الخارجية، وبنظرة تأكيدية تأتى فى حالة استقلال إلى الوجود، طبعا وفق النظرة التأكيدية لأن الخبرة التاريخية وكل المرئيات فى الحياة ومختلف الأشكال ذات العلاقة، تصل إلى الدراما عن طريق الصراع. حتى القرن الثامن عشر لم يكن مصطلح الصراع قد استقر، ولم يكن بوسعه نزع لفظة الاستقرار ليهبها لنفسه؛ فالصراع بلا أمل إلى الأبد من وجهة نظر أيديولوجيا الطبقة الوسطى. ولم يكن بالمستطاع لنا أن نشتغل على التقدم والازدهار، وأسبابهما، وشرحهما إضافة وتفصيلا، لأنّ ما يعنينا فى هذا الكتاب هو أن تطوّر المواطنة والطبقة الوسطى حسب نظام الطوائف والنقابات يقود إلى اتجاه خارجى، وبهذا تخسر التقييمات درجتها، وفى ظل حدودها وتبعًا لمقاومتها؛ ونتيجة لذلك تدخل إمكانات تحمل مشاعل الحرية والتعمق فى اتساع إلى الحياة الجديدة، حيث تلتقط أنفاس الحياة. وحتى لا نلجأ لتفضيلات ونبقى داخل الحدود نقول: إن الصراع – والنضال المواطنى المدينى – قد كسب جولة الصراع بدرجة عالية فى حربه ضد النبالة، مقررا فى النهاية هذا التغيير وذاك التحول عبْر نظام الطوائف والنقابات والشركات – وعلى غرار نظام السلع التجارية، والصناعية، فى اتجاه الإنتاج الرأسمالى. هذا الظهور لنظام السلع ناسب العصور الوسطى، فاستقراره وأمانه وطُمأنينته احتفظت جميعها بحماية أيديولوجيته وتطوره المستقل، وثورته، وتسابقه الحر مع الصراع المقبل من بعده وفى اتجاهه مباشرة. حقيقة أنّ هذا التحول والتغيير قد مرّ طبيعيًا فى دورة بطيئة حتى وصل إلى نهايته، واقتضى ذلك زمنًا طويلاً حتى تم التأثير كاملاً على ناس الطبقة الوسطى (وحتى اليوم لم تصل البرجوازية الصغيرة إلى مطامحها). ولمّا كان التغيير والانتقال

يتمتعان بدرجة عالية من الهِمّة ومثلها من التعليم والثقافة عند بداياتهما الأولى وانطلاقاتهما، فقد مرّا بعدها بسرعة أكثر. وهنا نشأ انكسار داخلى كبير فى مصطلح المواطنة المدنية.. خرجت دراما المواطنين فى مسار متواصل ومعها فى رحِمِها صراع تقدم إلى الحياة. وكان من الطبيعى آنذاك أن تتّبع هذه الدراما ما سبق أن اتبعته الدرامات القديمة الفائتة، وباتباع وجهة النظر السابقة نفسها، تصوّر خارجى، وسوسيولوجى الصراع؛ يصل إلى الوجود نسلُ جيل الصراع يحمل شكلاً متولِّدًا جديدًا هو فى حقيقته ذُرية ونشوء مُنتَج.. والدراما القديمة تعرف والديْها كما تعرف أولادها وصراعاتهم التى أسفرت عن قيم درامية خرجت من الأساليب الدرامية وحدها. ومن جانب آخر، فلأنّ القبْض والاختناق فى المساحة الصغرى والزمان القصير، كان سهلاً الوصول إليهما، نظرا لكونهما أكثر حدة من حيث التضاد والتغاير CONTRAST؛ إذْ كل نهاية فى الوضع الأعلى يُمكِّنها بسهولة وعبْر صور مختلفة من الإدراك. وفى ملاحظة أرسطو أن التراجيديا تؤثر إذا كانت ذرية والديها، وأخوات إخوتها... إلخ تتغير، ولا تبقى إلا نصيرة دراما تورجية لا يتدخل فى حيّزها أى مناقشة للسؤال المطروح. وهنا تكون النصيحة والتوجيه على علاقة حقيقية متواضعة (رغم ما يبدو ما عليه هذا التوجيه من قوة وتأثير) فى درامات الأسرة عند كورنى، وراسين، وشكسبير. وهنا لنا كلمة فى هذه الجزئية عن الإحساس، والتى تتخفى خلف نصيحة أرسطو؛ فمهما استطاعت الأحداث التراجيدية من التأثير القوى، وإذا ما وقفت الدرامات إلى جانب بعضها، كما يمثلونها وهُم على بُعد كبير؛ فإن التراجيديا لن تتبع فى توالى من وجود الأسرة ولا من حقائقها، فحدث كواحد

من الأبناء أو الأحفاد فى الأسرة التراجيدية لا يستطيع أكثر من رفْع درجة نشاط الصراع، أو يضع فى أحسن الأحوال علاقات أخرى قد لا تحمل المواجهة أو التضاد التراجيدى (الذى ينظر إلى العمل من وجهة نظر الأسرة) والتى تصل عادة من الصورة الخارجية. لا توجد حادثة فى الدراما القديمة تُدلل على أنّ الناس قد وصلوا إلى صراع تراجيدى، لأنهم من نسل وبذرة واحدة، أو لأنّ القوة المُندفعة بعيدًا عن المركز لشخصياتهم الصاعدة فى تطور، تريد تدمير قوة الأسرة المتماسكة ومحْو هذه القوة تمامًا، حتى ولو دمّرت هذه القوة نفسها فى مراحل هذا الصراع، أو لأنّ قوة تطور مضادة لها تقف فى موقف التضاد الحاد حتى يدخل القريبون منها فى الصراع؛ لأن الزمن ودورانه، وحيث سؤال الأبناء واستفساراتهم عن أى موضوع من الموضوعات، ثم إجابات الوالدين عنه يأتى بما يخالف رأى الأبناء، كما تكون إجابات الوالدين إجابات مكروهة يجب احتقارها (من وجهة نظر الأبناء). وتسود الجبرية هنا لإجبار شخص على قمع شخص آخر، أو ابن أو ابنة بالرأى. وما هو الصراع الذى يتواصل فى الحياة والذى يدعو إلى الحرب ضد رأى أو فكرة ما. والصراع جيدا، وشريفا، ومُحبًا للمضاد له فى الرأى، وكان يحترم وجهة نظر صاحب الصراع ومُفجرّه، متقبلا سعادته بموقف التضاد فى الرأى، كانت القوة أعظم كثافة ومظهرا. يذكر بول إرنست أن صراع الأجيال فى الآراء المتضادة المتناقضة يحتوى على قوة مارد فى شكله، ويعنى فى الوقت ذاته التعبير عن الصراع من وجهة نظر الشعراء كاشفا شكله السقيم غير الناضج، لأنّ المتضادين المتنافسين فى الشعر لن يصلا إلى نقطة القوة فى الشعر بينما التساؤل الباحث عن السؤال

الأهم وما يتبعه من مصادمات واضطرابات، يكشف عن اشتراكه الفعلى فى هذه المصادمات وبشكل ثانوى غير أساسى فى وجهـات النظـر، ليحـدث الارتداد عن كل قناعاتهم الجديدة؛ ولذلك يمكن الوصول إلى أنقـى وأعمـق التأثيرات، إذا كان الصراع – مهما كان حتى ولو كان أحاديًـا – بـين أب وابنه على مزرعة ريفية، أو بين ملك وابنه على العرش. هذه حقائق لا شك فيها لكن يجب مع ذلك ألا ننسى أنّ الآراء والآداب الأخلاقية، والتقييم فـى مواجهاتها، وتناقضاتها مع بعضها هى المادة والفرصة الـسانحة لإيـصال الدراما وديالكتيكها إلى الدرجة الإدراكية والمعرفية. وهنا شىء قـديم فـى مواجهة شىء جديد.. يفوق القديم، شىء شعرَ بأحاسيس الحياة ومثَّلها حاملاً رايتها فى أعلى مستوياتها، شىء يمنح أجيالاً قادمة جديدة قوة هائلة تـضع الكل فى طبقة ورتبة واحدة أمام حرب مع السلطة والهيبة، والمقام والنفـوذ. هذه الثنائية فى الإحساس تضع الفرصة أمام الصراع ليكون تجريديًا (فهنـا أخطاء شخصية وخاصة ومستقلة فى الوقت ذاته لكنها مع ذلك غير مُعقـدة) فى نقائه وفى التقدّم الأسرى، إذ لا بد للـدراما أن تكـون دافعًـا للـشعور والأحاسيس. من الممكن أن يكون الجزء غير المتصل قادرًا بنظامه الأعلى على دفع الدراما إذا ما كانت الحالة على الموقف نفـسه. كمـا قـد يكـون بالإمكان حسب مثال إرنست، عن الصراع بين الملك العجوز وولـده ولـى العهد؛ فشيخوخة الملك عينية محددة يمكن معها فهْم العلاقة الجديدة، ليس فى معرفتها ومعلومتها، لأن معها تأقلمًا سيعلو على السطح فى القريـب. فـى لحظة لا يوجد فيها هذا التأقلم والخضوع، وحيث كل الأحاسيس فى وضـع مستقر. من مثل هذا الصراع لا تتكون الدراما، مهما تحدثوا وأسهبوا عـن

الحياة، فلن تكون هناك دراما، حتى ولو كتبها أعظم شعراء العصر. مرة ثانية؛ أرى فى شكسبير المثال الحى لهذه الجزئية. فى الجزء الثانى من مسرحيته "هنرى الرابع" ساعة احتضار الملك، يقضى النبيل هنريك صلاة المساء على سرير المرض داعيًا أن يكون الملك قد لقى حتفه حتى يرفع التاج إلى رأسه، ثم يعود مرتدًا إلى أفكاره الخاصة، ويستعد مرة ثانية لواجب جديد وخطة كبيرة. لا يموت الملك لكنه يستغرق فى سبات عميق.. ينهض من نومه، بينما المشهد الدرامى مشتعل بقوة أحاسيس لا نهاية لها، كما عند شكسبير على الدوام، وعند الدراميين المحدثين - ومع ذلك فالنتيجة: ليست هناك دراما.. لماذا؟ لأن هنريك وضع التاج على رأسه خطأ، وسوء الفهم هذا رائع وجميل فى شعريته، وبداية لمشهد يمكن تعديله وتصويبه. هذا المشهد التجريدى عند شكسبير وما قدّمه من دعم أساسى له لا يُشكل إلا جزءًا من أساس جديد تحت جدار، لماذا؟ لأنّ كلا من الأب والابن يعيش فى عالم آخر، والدراما هنا تتتابع مع واحد منهما فقط، والنتيجة: لا يمكن أن تُعبر الدراما عن صراع الأجيال.

تحدثنا تفصيلاً عن افتراق الدراما الجديدة عن الدراما القديمة فى المثال السابق؛ لأنّ الافتراق هو تصوّر أساسى ومعه أسبابه طبعًا، ليكون المثال واضحًا، وأنّ كل نقطة تتضمن فروقًا حقيقية (فى هذا المنظور لاكتشاف القدرة على الأشياء وفقًا لعلاقاتها الصحيحة)، بعد ذلك لا داعى للاسترسال. فى حرب الأجيال وصراعاتها فإن أقوى وأعظم حادثة تأثيرية لها، هى أن الإحساس الشمولى العام يلد أشياء كثيرة، وتتولد عنه آفاق أخرى فى العمل الدرامى، حيث يحتوى المكان المسرحى فى كل زمان عالمين متضادين فى

نقطة ارتكاز واحدة. بمعنى أن عالم الدراما يكون فى حالة (الآن)، وفى حالة (لا يزال)، (والآن لا) والآن (لا يزال)، عالم يرتكز على نقطة ارتكاز واحدة، يجرى بين النقطة المركزية ذهابًا وإيابًا، والذى نُطلق عليه فى الدراما: إعادة الحياة إلى وضع سَوِى RECOVERY OF CONSCIOUSNESS، فمنه ينبع كل فصل وكل لحظة تحول. فى نهاية كل تراجيديا ينقلب العالم رأسًا على عقب. تأتى الدراما الجديدة بمثل هذا النوع لتعرض فى تتبّع الفروق بين القديم والجديد.. كم كانت هذه الفروق جلية واضحة ومتعددة في درامات شكسبير. فمن وجهة النظر الأخلاقية؛ جاء جديد ليتبع القديم.. الجديد الحسن بعد القديم السيئ، أو الأكثر حُسنًا من القديم، لكنه من النوعية نفسها. كتب جوتة فى درامته GÖTZ VON BERLICHINGEN عن سقوط العالم. تراجيديا خرجت من رحم السقوط مقبلة إلى الوجود؛ لأن جيتز GÖTZ وُلد مع هذا العالم. قبل ذلك بقرن من الزمان على وجه التقريب خرج بطل قومى يمثل القومية والوطنية.. دون كيخوتة. هذا الموقف المتعارض فى جانبه الاجتماعى يتضمن التركيز على الاجتماعيات، مثل المنتصر فيجارو كشخصية مركزية فى دراما (زواج فيجارو).

يظهر تعارض المكان فى الدراما (والعكس صحيح)، ويقتضى ذلك عدة أماكن مختلفة الاتساع والحيثية لتكون وسائل معاونة للمكان. بعد درامته (جيتز..) المشار إليها يكتب جوتة – من وجهة النظر نفسها هذه – شخصية باندان PANDAN فى دراما كلافيجو CLAVIGO. وهنا نلاحظ أيضًا صراعًا ومواجهة بين نوعيْن من الأخلاقيات تعتصران المسرحية.. عائلتا كارلوسيه، بومارشيه CARLOSÉ , BEAUMARCHAIS يظهران خلف بعضهما فى

المكان، لنُحس التتابع فى المكان المسرحى (وكذلك عنـــد شخـــصية ســـتيلا STELLA ونموذج الإحساس الكونى عندها). يظهر جيتز المرة بعد المـــرة متوافقًا مع شكل يتتابع هو الآخر فى المكان.

كل إنسان، فى المكان أو المساحة على خشبة المسرح، وفى الزمـــان، سوسيولوجى، يعيش حياته بين آخرين، فالتوجـــه مطلـــوب إلـــى تفـــصيل وتفصيص كل نقطة على حدة بمفردها، ساعة حضور فى أى لحظة مسرحية أو درامية وسط نظام معين، لكن هذه الأنظمة موجودة من قبل فى نظم جديدة سابقة، أو على الأقل تقابلت مع الإنسان والناس فى صيغ أخـــرى خـــضعت أحيانا إلى التغيير والتبديل أو التعديل. إن كل طبقة وكل تقسيم للطبقات مـــا هو إلا وجهة نظر نظرية، فكل حادثة تأتى من نبع لا يمكن الانفصال عنـــه، وهذا هو المهم. يعطى تقسيم الطبقات معنىً واقعيا لهذه الحقيقـــة، وهـــى أنّ وجود جوانب متضادة غير متناسقة بسبب اختلاف وجهات النظـــر، وتبقـــى بعض الجوانب قائمة أخيرًا بطبيعة الحال، وكذلك تستمر اختلافـــات النظـــر ممتدة فى الأعمال الدرامية. ومن الاتجاهـــات المتعارضـــة تـــأتى خطـــوط مستقبلية تأخذ مكانها لتبق هى الأخرى ماثلة فى الدراما، خاصة إذا تلامست مع خطوط سابقة عليها.

هذه الجوانب المتعددة، وهذا الدمج(*) يتعلق من وجهة النظر هذه ليفرز هذا التكامل الموجود فى شكل عناصر عينية وتجريدية بفعل النسبية والقياس لنشهد الخلفية التى تحدثنا عنها قبلاً. فالتجريدية وبسبب التراكمـــات تـــصبح

(*) INTEGRATION: الدمج بين أفراد العناصر للوصول إلى عملية التكامل – المترجم.

عددًا أصمّ غير منطقى البتة وتبقى – أو هكذا تُرى – فى انتظار ظهور شخصية حاملة للشكل؛ لأنّ أسباب التجريد فى تتابعاتها ونموذجها العلنى عادة ما تضع تأثيرًا تجريديًا ناتجًا من وجهة نظر واحدة لا أكثر. وفى الحقيقة لا نجد أى انعزال أو فصل، ليبقى التصوّر التجريدى فى النهاية قد تكوَّن وتشيَّد على طريق التحليل.

والمهم هنا، أنّ الشخصية الدرامية تتجه عدة اتجاهات تتوافق وتنسجم مع تصميماتها ورؤاها. بمعنى أن كل اتجاه يمكن أن يقبل وجهة نظر معينة يُوجّه مساره إليها لتكون أكثر تعقيدا كما كانت الشخصيات فى الدراما القديمة، حيث تسعى خطوط يكتنفها التعقيد وتمتلئ بالمُركّبات تجرى بين الشخصيات هنا وهناك مُكوِّنةً علاقة بينها، تتوافر على اتصالات أكثر تعقيدًا لتُعبر عن العالم الخارجى للدراما. فكرة هذا العالم الخارجى تظل ذات شكل علائقى، تمامًا كما كانت سابقا. ولقد سبق القول بأن المصير – فى الدراما – الذى يأتى من الخارج يقف عادة فى مواجهة الشخصية. ففى الدراما الإغريقية، وحتى فى درامات شكسبير، من السهل وبدليل قاطع يمكن فصل الإنسان أو الشخصية المسرحية عن بيئته تماما، أو كما نقول بلغة الدراما، بين البطل والمصير. هنا يتلاشى الحد بينهما وتنقرض الحدود. عدة تيارات وموجات مقبلة من المركز نحو المحيط، حول عدد من الشخصيات فى المركز، وتعمل هذه التيارات والموجات على استمرار التأثير المتبادل بثرائه الكبير، بينما هى فى الوقت نفسه تفقد إدراكها الواقعى: إنسان – شخصية وبيئة أو محيط، شخصية وموقف، مصير مقبل من الخارج فى اتجاه البطل – بجانب الحقيقة فى الحياة سواء وُجدت أو كانت غير موجودة؛ إذ لا بد لها من

البقاء حتى تبقى ماثلة فى البناء والتركيب الدرامى، وحتى يبقى التوازن قائمًا بين الصراع وبين القائمين بالصراع فى الدراما (بُعدان ضروريان للبنية الدرامية)، وبين مقدمة خشبة المسرح والخلفية (فى اتجاه المقدمة فى خشبة المسرح، وناحية المكان المحدد). شعرَ شيللر بقصور وغياب هذا التوازن عندما كتب إلى جوته عن دراما **WALLENSTEIN** قائلاً: إنّ دورًا كبيرًا للقوة قد اجتاح شخصية البطل، لذلك بقى المصير غير كافٍ، وعندما ذكر أوتّو لودفيج أنّ مشكلة الهجوم قابعة فى البنية الدرامية من الداخل – هنا يبدو الأمر واضحًا. فى مثل هذه الصورة الغامضة بين الإنسان والمصير نعثر، وهُما أيضًا يعثران على طريق يكشف عن الوجود؛ قد يكون لهذا الطريق علامات تُبين أنّ الأحداث قد تكون مبنية على الملاحظة والاختبار فلم تظهر تمامًا، وقد يرجع الأمر إلى مغالاة فى المصطلحات الفنية **TERMINOLOGY**، يجرى البحث عن التوازن بين الإنسان – الشخصية والعالم الخارجى، هذه العلاقة التى تخرج منطلقة من الشخصية، وعلى قدر نشاطها وإيجابيتها يكون الحدث – الفعِل.

كلما ازدادت الأحوال والظروف وتعدّدت، كانت الصعوبة فى تحديد هذا السؤال. إن الذى يظهر – كما قال لوبلينسكى **LUBLINSKI** عن شخصيات كُتّاب الدرامات الطبيعية والتأثيرية – أنّ الغلاف الجوى يمتص كل شيء.. لُيست هناك شخوص، وليست هناك خطوط دائرية تحدُّ أى شيء، هناك هواء فقط، هناك غلاف جوى وجوّ دراميان. فكل ما أتت به الحياة الحديثة مثل: القدرة على إدراك البصيرة، والنظر بإمعان فى اتجاه مُعيّن،

وكذلك الإحساس وإثراؤه، نابع من الجو الذى يرتكز إلى التكوين العقلى للإنسان. فالناس بين المكان، والزمان، والبيئة الاجتماعية يعيشون أحداثهم داخل حالة إثراء وغِنى فى انتماء إلى طبقاتهم.. هذه الحياة التى تتعقد على الدوام، وهُم يقومون أثناء ذلك بدور فعّال يجدون فيه حقيقة الاتصال بينهم وبين الآخرين. كانت الدراما القديمة تسير على هذا المنوال، تمامًا مثل الصورة الإيطالية القديمة والنقش اليابانى بتركيباته الأولى؛ حيث الشخصية تفوز وتنتصر كلما تبعت الأسباب الفنية الداخلية لعالمها فى سيادة على العناصر الفيزيائية - الجسدية الأخرى، حيث تسيطر وضعيتها فى درجتها العليا ومن فوقها يُسيطر التركيب والإنشاء (تمامًا، مثل: ملوك هوميروس HOMER الذين رفعوا رءوسهم أعلى من المجموعات والكُتل البشرية) إلى جانب موقف مشابه فى الفن التشكيلى، فالشخصيات الثانوية التى تعيش مع الشخصيات الكبيرة الأولى يقاسمونها المصير بحكم تماسّها والتصاقها بالكبار (من خدم، مهرجين مضحكين، خلصاء حميميين موضع الثقة، ومتآمرين خدّاعين... إلخ) وكلها عند شكسبير ما هى إلا نماذج جاءت إلى العالم عبْر انتقال العادات من جيل إلى جيل، كما وصلت إلى الدراما ومتطلباتها لتُقدّم شيئًا من الحياة. لقد انتهت وتوقفت هذه النماذج التى تُخضع إنسانا لإنسان آخر، وهذه الطبقة التى تُكرّس الإخضاع والثانوية والتابعية والمرءوسية ووضع آخر فى مرتبة أدنى، بدلاً من إحساس واحد بالعُلو والارتفاع وإحساس الثانى بأنه تحت أمره ومشيئته. وكان لا بُد من التغيير بعد أن لم يكُنْ هناك مثل هذه المواقف، ولا هذه الطبيعة، هذا المحو والشطب على هذه

الظاهرة التى حولت سؤال التركيب والبنية فى الدراما إلى سؤال مركزى محورى، يقول: إن البطل هو تصورات البطل وطبيعته. هذا التركيب وهذه التوافقية قد صعّبت من محو الحدود فى الفنون، فتعقُّد الاتصالات ليس نتيجة (مباشرة) تؤثر فى التكوين والإنشاء، لكن الإحساس النافذ والمتجه إلى الوجود يتبعها أيضًا؛ لأنه يؤثر فى الأسلبة الفنية السابقة وعلى تقدم الحياة المرئية أيضًا. هذه الاتصالات والعلاقات المُعقّدة وكل تأثيراتها لا تضع نظام الشخصيات فى موقف التعقيد فقط، لكنها تمحو فى الوقت نفسه حدود الشخصيات بطبيعة الحال. إنها تتحول إلى تردُّد يسبح فى عدة تساؤلات: ما حقيقة الإنسان؟ وماذا يعنى العالم الخارجى بالنسبة له؟ وماذا يحدث لما بداخل الإنسان؟ وماذا عمّا هو تحت تأثير خارجى؟ هنا تُساعد القُوى المتحركةُ للحياة – الأسباب التجريدية – بكل قواها ونشاطها التصوّراتِ الخارجيةَ والداخليةَ فى كشف الغموض. فالشخصية ذات الرأى الواحد، والإدراك الواضح المُحدد، والتى تتصرف وفق التجريد، تتصرف تبعًا للأسباب الداخلية عندها، هل تتصرف مثل الشخصية العالية التى تتصرف وسط حياة المعاناة التى تعيشها فى السلطة التى تحوطها من كل جانب؟ قد يكون الجواب (نعم). بل إذا كان الإدراك يحمل قوة كبرى، فإن التراجيديا تكون قادرة على أخْذ هذه الشخصية إلى عالمها ورحابها. فمثلاً بوشا ماركى **POSA MÁRKI**، جريجرز ويرل **GREGERS WERLE** فى البطة البرية لإبسن أكبر مثال على ذلك، لكنْ هناك شيئًا آخر فى أعمق أحداث التجريد، قد يُرى من خلاله رغم عدم انتمائه إليه، وأقصد هذه الخيوط غير الظاهرة

وغير الواضحة وغير المرئية التى ترتبط بالعامل الخارجى خاصة بالأسس الداخلية للتراجيديا، وما هى مركزية الشخصية نفسها، هناك شىء لا يتبــع هذه الخيوط تمامًا، شىء يقف بنفسه وحيدًا. فكلما كان هذا الشىء الــردىء الوحشى **FIENDISH** هو إحساس الشفقة للأيــديولوجيا الــذى يُعطــل مــن الإحساس التراجيدى؛ فإن العلاقات تقْوى فى هذه الحالة بِفعل القوة العظمــى للدراما وتأثيراتها الخارجية، بالدفْع الدرامى إلى هذا الاتجاه، لكننا نعلــم أنّ أغلب الأيديولوجيا التجريدية تتمتع بظروف وأحوال عينيــة محــددة، كمــا تتواصل كل مواقفها الاجتماعية مع بعضها، وأنّ هذا التغيير والتبديل إنمــا يعنى تحركًا اجتماعيًا، بمعنى أنّ حدود الأحداث التراجيدية هى حــدود فــى أغلبها مُعقدة جدًا خاصة بين الأماكن التى تدور فيها الشخصيات التراجيدية. وكما يرى لِنْزْ **LENZ**، حيث تكون هذه الحدود فى بدايتها واضحة جلية، عندما أقَر تصميما وبناءً من أحداث تراجيدية (السيد المُربــى **DER HOFMEISTER**، الجنود **DIE SOLDATEN**). قد لا يحتاج الأمر إلى تحليل واسع، حتى يظهر نموذج الوضوح الذى كلما حققت الحياة رباطًا اجتماعيًا مُهمًا، وكشفت الفنون عن هذا الوضوح والتميز، فإن ذلك يعنى قوة ارتباط الفنون بالحياة (ملايين النظريات، ومواد تاريخية عديدة لا تُحصى... إلخ). وكمٌّ كبير من النظرات الإنسانية تجاه الأحداث الخارجية المقبلة إلى الدراما، باتجاهاتها، حتى ليمكن عبر تحليل شخصية واحدة من داخلها تفكيك كل جزء من جزئياتها العديــدة. تأتى المُحركات والموتيفات واحدة إثر أخرى حاملة رغبة الإنسان وعزيمته (التشخيص: الشخصية: الذات) لتؤثر بالتضاد. وفى العــادة تقــوى فــروق

الإحساس التأثيرى العاصف للحالات الفيزيولوجية، حتى لتصبح قوية في النهاية، لتصير كل حادثة سوء حظ أو إخفاقًا فى الحياة. من وجهة نظر الدراما، عواصف تأتى من الخارج، تؤثر فى مصير الإنسان – الشخصية (أوزوالد OSVALD فى الأشباح) ثم، بصفة خاصة، كما فى العادة، تتقابل الرؤية الحديثة مع الإغريقية، عند حب فيدرا PHAIDRA، وعند هيراكليس، وصراخات بنثيوس PENTHEUSZ، كلها تأتى من الخارج، حين تُحس هذه الشخصيات القديمة بصفعة المصير. عندنا يرمزون إلى ما يهُب من الخارج الدرامى بالألُوهية. ولقد اكتسبت الفنون تعبيرات نقية شفافة لم تُطور الدراما الحديثة على استعمالها، مثل تعبيرات تتحدّر من الشخصية الدرامية التجريدية التى يمكنها الارتباط ببعض القياسات المؤكدة. فالقياس المؤكد لا يوجد ولا يحقق أغراضه إلا بين بطل ومصير، فإذا ما توافقا في حالة تضافر أو ارتباط فلا يمكن فصلهما عن بعضهما مرة أخرى. لكنّ هناك نقطة ارتكاز مهمة عند تقابلهما، وقد كانا قبلا متضادين، وهذه النقطة هي مرض أوزوالد، وجنون هيراكليس، ونقطة الارتكاز نفسها فى مقتل دانكان DUNKAN على يد مكبث، أو جنون لير.

إذن: كم تؤثر الأحداث فى صانعيها! كل حدث يلتصق بالذى تبنّاه وفعلّه، حتى يعلو على السطح. وهل صحيح تماما أنّ الحدث يلحق صاحبه وفاعله؟ علاقة الحدث بفاعله.. هنا نصل إلى المشكلة المركزية الأولى في الدراما الحديثة. أظن أنّ أهم المبادئ الأولى فى حياة أسلوب كل دراما من الدرامات هى العلاقة التى تحدد الأسلوب. فكل أسلبة، كل تركيب، كل

استمرارية تُشيَّد على هذه العلاقة، أين تتغير هذه العناصر؟ وأيــن تــشتغل وتغلى؟ وكيف وإلى أى مدىً يؤثر عنصر منها فى العنصر الآخــر؟ هــذه العلاقة فى كل الدراما لم تنعم بتحليل وافٍ، لأنّ الحياة نفسها لم تكن لــديها القدرة على فحص هذه العلاقة؛ ولهذا نجد أفكارًا عدة تقــود إلــى الأســئلة التالية: كيف يصل الإنسان إلى الحدث التراجيدى؟ هل وصل فعلاً وحقًا إليه؟ وبمناسبة ماذا؟ إن كل هجوم عدوانى أو إثم أو أذىً تراجيدى فى النهاية يعود إلى هذا السؤال: كيف كان تصوّر الإنسان الفاعل للحدث حيال هــذا الفِعــل التراجيدى؟ وإذا لم يكن هناك هذا التصور أو كان غائبًــا، فهــل بالإمكــان العثور على المأساة أو التراجيديا بعد ذلك؟ خاصة وبعــد أن يكــون إنــشاء وتصميم التراجيديا قد أعطى معنىً حقيقيًا وإدراكًا فعليًا صادقًا للمأساة: تشييد جسر الحدث، بين، فاعل الحدث. هنا يمكن العثور على نقطة واحدة مهمــا نظرنا إلى تضاد المتضادات، فإنها تنبع من الداخل إلى الخارج، هى وجهــة نظر، تحمى استقلالية الحكم الذاتى عند الإنسان – الشخصية التراجيدية.

تنشأ المشكلات النظرية عندما يكون هناك شىء فى الحياة يلــبس لبــاس المشكلة، أو هو يتحول إلى شكل المشكلة. من وجهة النظر هذه يبدو ظهور هذا الشىء ونشوؤه مثل خدعة أو ذريعة تُزاول تأثيرها الكبير والعميق العَرَضــى ذا الأهمية، لأن علامته كبيرة وذات تأثير قاطع غير مؤكد، يُشير إلى قوة بــسيطة وبدائية فى الحياة، تستطيع أن تقدم إجابات عن القرار والتصميم، إذن لا بد هنــا من محاولة الظهور والنشوء المناسبة للجوانب النظرية. من الطبيعى أنه لــيس بالإمكان ذلك، أو بمعنى آخر ليس هناك طريق لتحويل النظريات التصميمية أو

الإنشائية إلى التأثير العملى. وضعَ السؤال آنذاك كبارُ الشعراء بكل تقنياته من وجهة النظر الفنية، قبل أن يصل السؤال إلى كبار النظريين الدراميين. هابل، الذى أهلته نظرياته إلى المعرفة والرؤية السليمة والذى تخلّص من حلّ السؤال أو الإجابة عنه، وعن أشكاله التى تقبل التسويات المُخلة والتنازلات فى وضْعها الإنسان أو الشخصية المسرحية على حافة النهاية، يكتب عن جوتة كمُقعّد وفارس الدراما الحديثة فيذكر أن الفكرة هى التى تضع الدياليكتيك رأسًا فى موضعها، مُقررة أنّ الشخصية وخلفياتها تتعلقان وتتصلان ببعضهما فى علاقة لا تنفصم، فالموقف الدرامى يسيطر على الشخصية فيكون بذلك أعلى من صانع الحدث وحامله.

أيمكن – فى هذه الصورة – الحصول على الدراما؟ بلا شك فإن خطرًا حقيقيًا يلمس الموضوع – الصورة (وسوف نرى مثالاً على ذلك مؤخرًا عند الطبيعية.. حينما تنتهى تقريبًا الدرامية بأكملها). ومع ذلك؛ فهذه القُوى المتصارعة وجهًا لوجه من أين تنبع وتنبثق؟ وما الذى يُغيّرها ويُبدّلها، وهى ليست فى حاجة إلى الافتراق والفصل حتى تصل إلى الشكل الدرامى. أو أنّها فى تحليلها النهائى مشكلةٌ من مشكلات التعبير، دون أن تمس أو تتلامس مع معطيات الدراما. على كُلٍّ، فإن الرغبة والعزيمة اللتين تتصارعان مع المصير؛ آتيتان من الداخل، تظهران أو لا تظهران؟ وهل هما حُرتان طليقتان؟ أم مُقيدتان؟ وأى نوع هذا الذى يُحدد ظروفهما وأحوالهما؟ كل هذه العناصر إذا ما جاءت حاملة لقوة تتوافر فيها الديناميكية لتسير إلى الحياة أو الموت؛ فإن الصراع كفيل بأن يعلو على السطح، وأن يكون قادرا على الظهور، وساعتها يمكن القول بوجود الدراما. بل إنّ كل شخصية بمفردها

واستقلالها تعيش حياتها داخل هذا الوجود، حيث صراع من نوع آخر أكثـــر تعقيدًا، أعظم خصوصية، أكثر إغراءً وصلاحية. وحتى هذا الوصول إلـــى الوجود (رغم طبيعة هذه العناصر) وإلى القوة الداخلية للصراع، والإنسان أو الشخصية هى البادئة والزاحفة بكل ما تحمله من عزم وتأكيد وهى المسئولة عن حدثها وأفعالها، أو على الأقل لها دور فى هذا الوجـــود والفِعـــل، كمـــا ذكرت ميريامن MIRIAMNE لهيرودس HERODESZ(*):

FÜR JEDEN MENSCHEN KOMMT DER AUGENBLICK, IN DEM DER LENKER SEINES STERNS IHM SELBST DIE ZÜGEL ÜBERGIBT.(**)

لعلنا نقف أمام هذه النقطة تحديدًا، وبلا إثارة، حين يشعر الإنسان أو الشخصية بسقوط المصير، أو عندما تكون قد سقطت بالفِعل من قبل. هنا يتبع الـــسؤال الدراما تورجى: كيف وإلى أى مدى تَضبط الدراما وقت الإعلان – دراميًـــا وليس شعريًّا – هذا الحدث الصادر عن الشخصية؟ هل تقدر أو تستطيع هذه النتائج الخارجية أن تُخفف من أمر السقوط فى الحـــدث، أو أن تُغيّـــر مـــن النتائج الداخلية القوية التى تحمى الحياة الكبيرة؟ يَبقى هابّل للمرة الثانية هو الأول الذى اعترف بأنّ بين الحدث والمعاناة فروقًا بسيطة ما هى إلا أحداث معكوسة إلى الداخل، وكل حدث يواجه المصير يتلقفه شكل المعاناة. فالدراما هى تكثيف العزيمة والرغبة فى الحدث بطريق الذبذبات والاهتزازات، وبهذا

(*) أو كما يُطلق عليه أحيانا هيروديت ، هيـــرودوتس HERODOTUS (٤٨٥ – ٤٢٥ ق. م). مـــؤرخ يونانى، عُرف باسم أبى التاريخ – اسم الشخصية مُشتق من اسمه – المترجم.

(**) كل دقيقة تصل إلى الإنسان
كلما كان كبح اللجام بيد المثير للعلامة النجمية
فقوة الدفع بيده (الفصل الثالث – المشهد السادس – ترجمة أريشى اشتـــفـــان) .

تصل إلى التحقق الفعلى. فإذا ما كانت تتمتع بالقوة الكافية لتصوّر الإنسان ومصيره فى صورة رمزية، فإن الدفع الدرامى يُنشىء شكلاً جديدا يُعطى فى النهاية العلاقات والاتصالات نفسها. أبطال الدراما الجديدة يبدون أكثر قابلية للتأثيرات الخارجية، كامنين مستترين، أكثر منهم نشطين فاعلين، تحدث لهم أشياء لم يفعلوها أو هكذا يبدو أنها ليست من صُنعهم، بطولات فى غالب الأحوال تُعلِن عن التردد والشكوكية، بطولات قسر واضطرار كقوةٍ مُكرهة، تفتقر إلى منازلة السباق أو الأخذ بالبدء؛ وتبقى نتيجة الصراع فى النهاية المصير وقد أغرى الداخل فى الإنسان أكثر مما بداخله من قُوى. إن أدق تعبير يمكن أن نُطلقه على هذه النتيجة هو: كُلما اندفع مركز الموتيفات والمُحركات إلى الخارج (أو إذا ما كانت له قوة تصميمية كبيرة على الفعل الخارجى)؛ فإنه يقترب أكثر فأكثر من مركز الصراع التراجيدى، وأكثر فأكثر من الداخل، حتى يصل وحيدًا غالبًا إلى درجة الصراع الروحى. إذ كُلما تغيّر الجانب الداخلى الروحى إلى قوة مضادة (ولو حتى إلى حدود مؤكدة) وإلى وضعية أكثر كثافة وشدّة وحدّة، أصبح من القوة بحيث تُؤهله لصد القُوى الخارجية المواجهة له. ولمّا كانت تُحيط بالبطل العديد من التأثيرات الخارجية، مثلما كانت الصورة فى الماضى، فإن أفعال الشخصية تنفصل عنه، وتقف ضده، بما يفرز ترددات واهتزازات تُصيب الصراع فى الصميم، هذا الصراع الذى يستمر فى التتابع، لأنه يقبل الاستمرار فى الإسراع بشىء لا يستطيع التراجع عنه، ولماذا؟ لأنه لا يتعلق به الآن، فى اللحظة، ولا يعرف هل بالاستطاعة التراجع فعلاً.. من وجهة نظر البطل الدرامى فى هذه النقطة أُشير إلى ديناميكية البطل عن هابل، وإلى شخصية

ديمتريوس DEMETRIUS، وإلى شخصية كوريولانــوس CORIONALUSZ. هناك عند كوريولانوس كل شيء في يده، كل أمر يتعلق به هو وحده، دولته ضد روما، وهو يُسرع في التعامل مع كلمات أمه، وأخيرًا يصل إلى الحرب. سقوط بشخصية أوفيديوس AUFIDIUS والعلاقة بينهما هي السببية في هــذه الحرب. عندما كان ديمتريوس في مواجهة المعضلة ليعود أدراجه، فالمعضلة هنا لم تكن هي السبب، لأنه هو الذي فَعل الفِعل وأقام الحادثة. كانت فعلتــه قوية بما لا يسمح له بالتراجع، وكان بالإمكان أن يتراجع كوريولانوس إلــى الوراء.. الرجال والناس القدامى الذين تحركوا فحرّكوا أفعالهم وحــوادثهم، الآن يُحرّكون، تُحركهم العلاقات التي أقاموها، وهذه العلاقات هي مــصدر تحريكهم الآن بحكم السيطرة والقوة التي عليها. القوى الكثيــرة، والكبيــرة، والقُوى المعارضة المواجِهة التي بمحض الصدفة في نقطة الارتكــاز عنــد الشخصية، عندها تتعارض اليوم، فالتصادم وعدم التلاقي ليس بمقــدوره أن يُعطل أو يوقف التقرير أو القرار، تقريره وعزمه وتــصميمه هــو.. فــي استطاعتنا القول: هناك أهداف تُولد من الوسائل، وليس بالمــستطاع أبــدا، حساب أو توقّع ما تُسببّه الأحداث بكل أفعالها ونشاطاتها.

هذا هو التصوّر التجريدي للصراع؛ هو أن الإنسان عند نقطة التصادم يصبح في وضعية القُوى الكبيرة، وليس هو سبب هذه الوضعية أو ما آلــت إليه. وإذن.. ولماذا يفعل ويتصرف هكذا ما دام الموضوع ليس ملك يده؟ ما دام يشعر بنشاط التحرك الداخلي، والجواب لأنه جزء من تدميره ناتج عــن الطبيعة والمزاج التعقيدي. تنحصر القوة الدياليكتيكية تمامًا في الفكرة، داخل سياج التجريدية، فالناس – بكل أفرادهم – شخــصيات شــطرنجية تنحــصر

رغباتهم فى إمكانية التحريك والحركة، وطبيعى وحقيقى كذلك أن يبقوا هكذا غرباء عن السبب، فالتجريدية هى التى تُحركهم جميعًا. كل معنى لهم هو أن يلعبوا لعبة الشطرنج هذه، فهم الأبطال فى هذه اللعبة فقط التى يمكن الإعلان عنها بكتابات خفية وغامضة.

تصبح الخبرة التراجيدية أكثر نقاءً وأعظم عُمقًا، متحررة من كل وجهة نظر مساعدة، إذا بعُدت عن النظرة الهامشية، وإذا فقدتْ كثيرًا من قوة تعبيرها الحسى. لم يبق لنا بداخلها شىء آخر غير السؤال الكبير: كيف تستطيع أن تُعلن الموت فى الحياة، بالإعلاء من الدمار والخُسران، فالتدمير واحد من أعظم الإثراءات. وهو يخترق فهْم التصوّر عند الشخصية، بكل خطوطها التجريدية ومشاعرها، تماما كما ذكر ريلكه **RILKE** بكل الشفافية الشعرية:

UND AHNEND EINZUSEBN WIE UNPERSÖNLICH WIE ÜBER ALLE HIN DAS LEID GESCHAH ...".(*)

(٣)

مع ذلك ظلت الدراما الفردانية هى الدراما الجديدة التى تدخل بقوتها وكثافتها ونهاياتها التى لم تسبقها درامات أخرى فى نهجها الجديد، بعد أن كان يُظن أنها دراما تاريخية أو هى نوع بين القديم والجديد. ساعتها بدأت الدراما الجديدة عندما برزت استقلالية الفردانية حاملة القيم والحقوق

(*) بالنظر سريعًا لا ترى شيئًا، لا شىء هنلك، حتى ولو كان ألمًا، ليس هنلك إنسان، كل الموجود هو الحدث. (ترجمة كالنوكى لاسلو).

والواجبات لكل فرد من أفراد المجتمع. وهكذا ظهر التضاد الذى كان منظورا من قبل ولم يكن فى الحقيقة قويًا أو مؤثرًا، بل لعله لم يكن تضادًا حقيقيًا على الإطلاق. قُلنا سابقًا إن كل دراما هى دراما المواطنين، كما قُلنا إنها درامات تاريخية، وهو ما نُردده نفسه الآن من أنها درامات الفردية. هذه الصيغة ذات الأبعاد الثلاثة هى القرار والحل، لكن الواقع أنّ كلاً من هذه التصنيفات تنبعث من زاوية خاصة بها، ونظرة مختلفة للفردانية وتختلف فى طريقها ومسارها عن الأخرى. يبدو السؤال الأهم فى وجهة النظر الأولى، الأساس والمنطلَق السوسيولوجى الذى يقف أمام التاريخية والفردية اللتين كانتا على قدْر وافٍ من التقدّم الذى كان يُردد بدايةً من القرن الثامن عشر صيغًا اجتماعية، واقتصادية، ومجتمعية تتعلق بصلات الناس وعلاقاتهم ببعضهم. هذه الصيغ التى مثّلت بحق تعبير المواطنة فى مواجهة النُظم الإقطاعية القائمة التى كانت مسيطرة بحكم السلطة، وبحكم الإطار الذى أحاط بكل هذه النظم الإقطاعية التى كانت تُسرع فى إيقاعها، وفى درجة حركتها ونشاطها فى الحياة العامة صاعدة بمشكلات الحياة إلى سطح الدرامات، وبكلمة واحدة، انبثاق الثقافة المواطنية كنتيجة حاسمة للمواجهة. وهنا لا يمكن الاكتفاء بالعمومية أو الشمولية، لكننى أذكر عدة أمثلة تُدلل على خصائص مُعينة قادت إلى سيطرة هذه الصيغة الاجتماعية على الزمن، وعلى كل أشكال الاقتصاد للطبقة فى المجتمع، ثم على الحياة كلها بعد ذلك. إذن سأتتبع فكرة سومبارت **SOMBART** ورؤيته من أنّ حركة التجارة فى القرون الوسطى وحركة الصناعة (وهما نموذجان لمهن المواطنة

والمواطنين) وبكل تقنياتهما التجريبية الإمبريقية، قد تأسّستا على الفردانية والشخصية الفردية، وعلى نظام الاقتصاد الإقطاعى الذى احتوى نظام النقابات GUILD SYSTEM، كما حوى كل الإقطاعيين الذين سيطروا على هذا النوع من الاقتصاد فى الحياة العامة، حيث استهلاك السلع الغذائية والزراعية هو الذى يحدد مقدار الإنتاج، وكذا الثقافة بالنسبة إلى الطبقات المختلفة. وكما تابع سومبارت فى رؤيته من أن الإنتاج الزراعى (لأن جزءًا منه يتصل بالحياة الاقتصادية التى أسسها الإقطاعيون) كان يتجه إلى خصائص الرأسمالية فى قوة.. وعلى ذلك يمكن لنا أن نتخيل إلى أى مدى تحركت العلوم وسط هذه الأشكال فى الحياة فى القرون الوسطى، خاصة تلك العلوم المناهضة للعصر مثل: علم الفلك، وعلم الكيمياء وعلوم أخرى معهما. لا يزال هناك لغط حول اتجاهات وآراء أخرى مثل علوم التخطيط والرياضيات، وعلوم ثانية تتصل بالإنسان وعالمه الداخلى والخارجى مثل (تجريبيات علم النفس، والإحصاء وغيرهما). وإذن: فإن كل دراما ستكون دراما مواطنين، لأن كل أشكال الثقافة فى الحياة هى أشكال المواطنة، لأن الحياة هى التى تُفرز – وحدها – أشكال هذه الحياة المعاصرة.

التاريخية والفردانية كلاهما خرج وشبّ ثم تطوّر من الأرض الثقافية والتربة الحضارية حتى لو تعدّدت وجهات النظر فى هذه أو تلك، وحتى لو تعددّت الأسئلة حول كل منهما، أو تضاربت واختلفت مع بعضها، ولو أدى السؤال إلى الخصومة أو التنافر والعداء. سؤال: ألا يُوصّل هذا السؤال أو التساؤل إلى جانبيْن هما النظرتان المختلفتان للرؤية وللتقييم، وإلى أحد طرفَى

النقيض وإلى نقطة الهداية أو الجذب، وهذا التعارض الذى قد يتقابل عند نقطة ما (ليتحدّا)؟ سؤال: إذا لم يكن هناك طريق لحلّ هذا التنافر واللا انسجام وهذا الصدّ الثقافى حيث يحاول - قدر جهده - إعلاء عناصره بكل إصراره وكفاحه على تحريك الإيقاع الجديد للحياة؟ من المؤكد أنّ كلا من التاريخية والفردانية قد شبا معًا فى وقت واحد، ليس من أجل الكشف عن المشكلات الحياتية التى تصعد على سطح الثقافة، ولا بسبب ظهورهما فى زمن واحد، ولكن لأن طريق تطورهما، بالمقياس نفسه أيضًا. ومرة ثانية لا نستطيع تحديد النموذج لهما، ولا المزاج عند كل منهما تفصيلاً، لكننا على الأقل نستطيع أن نتعرض إلى أهم خصائصهما.. نستطيع أن نتحدث عن الرومانتيكية الألمانية التى امتلأت وفاضت بالإحساس المعرفى التاريخى، وفى تواز معًا، ومع ذلك فلم نعرف عن هذه الرومانتيكية الألمانية إحساس الفردانية الرومانتيكية، ولا وجود هذا الإحساس عند الإنسان - والرجل أو الفرد الألمانى، كما عند شخصيات فيلهلم فون همبولت WILHELM VON HUMBOLDT، فيخته[*]، وهى الشخصيات التى مثّلت الرجل الألمانى حيث التقارب والتناسب. (كما عند إيرفين كيرشر ERVIN KIRCHER، ماينيك MEINECKE). وليس من الصدفة - بأى حال - أن نعتبر وصول هذه المعرفة الحسّية والتحامهما معًا إلى نقطة ثقافة المواطنة والمواطنين، بل لعلها كانت النقطة المضيئة والحاسمة الكبرى فى الثورة الفرنسية؛ فكل ما حدث هو معرفة بما حول هذه النقطة الثورية المضيئة.

(*) يوهان جوتليب فيخته JOHANN GOTTLIEB FICHTE (١٧٦٢ - ١٨١٤) فيلسوف ألمانى طوّر مثالية كانط KANT - المترجم.

حقًا، وحقيقة أنّ الفردانية كانت هناك فى حياة كل إنسان بقدر ما، لكن الفردانية كمشكلة حياة وكمولود فى هذا العصر؛ جاءت صاعدة إلى سطح الحياة عن طريق الدراما. فالحياة الاقتصادية للعصر – وأعود هنا إلى عدة أمثلة – وكل ما تركته خلفها من علامات قد انتظرها كل فرد (الفيزيوقراطيون[*]، علماء الاقتصاد الوطنى الانجليزى) وبأن الاستقلالية هى نموذج شخصى ذاتى تنبع من الأهداف ومن رغبات كل فرد، لا يستطيع أى مؤثرات أو أعراض خارجية التدخّل فيها. وبانتصار الطبقة الوسطى الجديدة. بتفكّك كل إطارات مجتمع القرون الوسطى برز نظام الاقتصاد الفردانى المستقل وفوضى الإنتاج، حتى وصلت هذه النزعة وهذا الميل إلى الأدب السياسى الحاصل لإشارات المواطنة، حتى إنّ العصر الأول للفردانية وكذلك عصر النهضة الأوروبى، سمحت حكومات هذا العصر بالكثير من الفردانية حتى فى حالات المواجهة (مكيافيللى MACHIAVELLI) عندما كان الميل فى الآداب هو النزعة إلى احترام الدولة. أما عندما تبعت بعد ذلك (الخبرة التاريخية) بكل معارضاتها، فإن أماراتها العَرَضية لم تستطع تخفيض النزعة السابقة عليها، بل لعلها كشفت عن ارتباط النظرتين المرئيتيْن ببعضهما إلى جانب التأثير المتبادل بينهما والذى ساعد فى وضْع الحدود حولهما.. بمعنى إلى أى حد تسمح الفردانية بظهور الحياة الجديدة، وما انبثق عنها من نموذج جديد لنظرة الحياة، وإلى أى حد لا تسمح. إذن: فأين تقف الآن إشارات وعلامات القوة الفردانية الكبرى؟ وإلى أى مدىً تستطيع تحقيق أهم نزعاتها

(*) PHYSIOCRATE: مذهب فرنسى فى القرن (١٨) يقول بحرية الصناعة والتجارة، وبأن الأرض هى مصدر الثروة كلها – المترجم.

وميولها؟ لقد قيست بمعيار وحّد القياس فى ارتداء الملبس، ومقياس وحّد طرق المواصلات ودرجتها (فى السفر بالسكك الحديدية ودرجات العربات)، حتى أصبحت العربات بلا فروق واسعة، والوظائف وكل المعايير (مثل: البيروقراطية، والعامل الصناعى). شكل واحد للتربية، خبرات واحدة بلا أى تمييزات، لتربية الأطفال، الارتفاع بالمدن وساكنى المناطق إلى مستوى واحد متماثل، وأذكر موقفًا واحدًا عن الزمن الماضى حينما كان الاتحاد بأقوى معانيه ومظاهره يبدو فى وظائف العسكريين بملابسهم الواحدة. والحال نفسها تمس الحياة بكل حقائقها وموضوعيتها. فتقسيم العمل الحديث (من وجهة النظر الذاتية) بأن ينظر العامل إلى العمل بطريقة صمّاء غير منطقية، وبهذا تكون هذه النظرة عامل هدم لنوعية الإنتاج فى بُعد عن الموضوعية الإيجابية وخارجة عن الهدف، وتتقابل مع هذه النظرة المتشائمة الاتجاهات الاقتصادية الرأسمالية. يقول سومبارت إنّ الموضوعية المُحسوسة والحقيقة الموضوعية تصعد على السطح لتُمثل الإنتاج الذاتى – الشخصى لعامل الإنتاج. والثراء الرأسمالى والنهم إلى الثروة ما هو إلا تجريد موضوعى يُفضى إلى رأس المال الذى هو هدف الإنتاج الذى لا يتقابل – بأى حال – مع خصائص العمال ولو صدفة في الحياة والعمل. فليست هناك اتصالات عضوية ORGANIC تنشأ فيها العمليات الحيوية من نشاط أعضاء الكائن الحى – العامل؛ ولهذا يكون العمل غير ثابت أو مُجْدٍ. كما أنّ الطرق والمناهج العلمية تفقد فى مثل هذه الحالات علاقاتها الشخصية بالعمال والأفراد، كما كانت الحال فى القرون الوسطى (مثل: علوم الكيمياء، والفلك)، فكل علم منغلق على صاحبه وفردانيته، لكن هذا الصاحب يعطى أو ينقُل (يمنح) علمه

(سرّا) لتلاميذه وحوارييه، تماما كما كانت الحال فى القرون الوسطى كما ذكرتُ سابقا، وفى الفنون أيضًا. حتى ذلك الزمن كانت الطرق والنماذج تقدم أجزاءً من العلوم فقط، وكذلك البحوث العلمية، حتى لو كانت شبه موضوعية فإنها كانت بلا شخصية محددة. تشتعل الحُمّى فى استمرارية بين العمل والعامل فى علاقة أبدية، لكن العمل لا يأخذ فى اعتباره الذاتية الخاصة لمنتج العمل، فالعمل وحده يكتسب حياة موضوعية فى مواجهة ذات الإنسان – العامل أو المُنتج، وهذه الموضوعية تبحث عن الإعلان عن نفسها وشيوعها فى مكان آخر، لتستقر فيه. هنا العلاقات بين الناس والمنتجين للعمل والعمال غير موجودة. لعل نظام عالم الإقطاعية (*)FIEF هو النظام الأمثل الذى يُفصح عن ارتباط الناس وتضامنهم.. صورة وملامح شخصية للمواطنة وللموضوعية. فكل مؤسسات الدولة (بدستورها، وكلماتها، وبيروقراطيتها، وشكل وجودها العسكرى الآن... إلخ) تعكس صورة الحياة الاقتصادية فيها (مثل: النظام المالى الذى تتبعه الدولة، ونظم الاعتمادات المالية، والبورصة، والبيع والمصافقة). كل هذا وذاك يشير إلى: اللا شخصى واللا مُجسّم غير المتأثر بالشعور الشخصي BECOME IMPERSONA LIZED، وإلى نوع الطبقة وكمّها الذى يُعطل ويُكبل التقدم نحو الأمام. ومع هذا الانسحاب إلى الوراء وفى توازٍ مع حياة الناس ومهمة تنويرهم، فإن رؤية الكون والعالم بنظرته الجديدة يؤديان إلى الموضوعية، لتختفى كل مظاهر الانسحاب إلى الوراء بحكم الحاجات والمتطلبات. لقد وضعتُ هنا كلا من طرفَى النقيض أمام بعضهما؛ فالأعجوبة مثل النظرة العالمية فى الحياة عادة ما تُنتظر

(*) شيء من حق المرء، أو خاضع لسلطانه – المترجم.

علاماتها وإشاراتها لتقود إلى صيغ رياضية علمية وإلـــى قـــوانين الحيـــاة الطبيعية. ترتخى وتتفكك كل القيود وعلاقات الاتصال بين الشخص والآخر، بينما تُولد وتتوسع الموضــوعيات والنظريـــات الأخلاقيـــة التـــى تعتمــد الموضوعية فى الآداب والفنون، وكلما زاد التوسع والتولّد، زادت القوة كما زادت التعقيدات. فالعلاقات القديمة كانت قوية حقًا، وقبلها الناس بكل قوتهـــا إيمانا وتصرفات (الإقطاعية وطريقها، العامل الماهر وتلميذه، والعلاقـــــات بينهما.. إلـــخ). وما الجديد إلا هذا المناهض والمتضاد مع الشخصية والذات فى عينية دالة على شىء مُدرَكٍ بالحواس CONCRETE – والمتحوّل إلـــى استقلالية. تنمو هذه العناصر لتدخل فى دورة من المُعتقدات. يكتب ســـيمال :SIMMEL

> **SO WERDEN WIR ALAS DAS GROSSE SCHEMA DER NEUZEIT WOHL AUSSPRECHEN KÖNNEN , DAS SIE DEN MENSCHEN IMMER ABHÄNGIGER VON GANZHEITEN UND ALLHEITEN UND IMMER UNHBHÄNGIGER VON EINZELHEITEN MACHT."(*)**

تفرز العلاقة بين الحرية والتقييد والاصطناع – نتيجة هذه الإزاحة – أسلوبًا فردانيًا جديدًا يتوافق تمامًا مع رغباتنا. نستطيع– فى اختـــصار – أن نُلخص التغيير فى الصيغة التالية: كانت الحياة فى القديم فردية مستقلة مُعدَّة لشخص واحد، واليوم هى تخص كل إنسان، بل ولعلهـــا الآن أكثـــر قُربًـــا وواقعية لبرنامج الحياة. قديمًا كانت الأيديولوجيا مُقيدة عندما كانـــت الحيـــاة

(*) إذن يمكن القول بأن النموذج الأساسى للعصر الجديد، هو أنّ الإنسان يتصل ويتعلق بالكامل وبالشمولية الكونية، أما الجزئيات فإنها تبدو أكثر بُعدا عنها.

تتمسك بطبيعة الناس وبأحاسيسهم، ولذلك بدت كل خيوط الفردانية، واليوم إثر هذا الانتقال والتطور جاءت الصورة أكثر وعيًا وأعظم تعقيدًا. قديمًا؛ وحسب تعبير شيللر – كانت الحياة ساذجة بدائية، أما اليوم فهى عاطفية بكل المعانى. فإذا كان على الدراما أن تتعانق مع الحياة الجديدة وصيغها فإن عليها أن تعتمد صيغة التحوّل إلى الفردانية المعاصرة اليوم، بعد الدراما القديمة – وأفكر هنا فى دراما عصر النهضة التى كانت دراما الفردانية. بمعنى آخر: إذا لم تصل الشخصية إلى اكتمال إثباتها وتبريراتها، ولم تصل إلى التعبير عن الحياة – وبهذا فلم تكتمل عناصر التعقيد فيها إلى درجة مُثلى كما فى الأشكال الحياتية الأخرى الخالية من الموضوعات والدلالات – فإنها ستظل عاجزة عن بقاء الشخصية فى نقطة المركز. صحيح أن غالبية الدرامات تُظهر شخصًا ما – رغم حدوده الذاتية العليا لا يزال يصطدم بعواصف ومصائب خارجية لا يحتملها – لكن الجديد هنا أنه لا يُدمَّر، لكنه يعلو فى الحاضر إلى أعلى عليين. هذا الوعى على الأقل لم يكن موجودًا من قبل، ولم يكن فى الدراما مثل هذا العُلو فى الشخصية المسرحية قبلاً، ولم تتبع الدراما أمثال هذه المواقف الجديدة للشخصيات النابعة من عزيمة الذات ورغبتها. باختصار: كان اتجاه الرغبة هو الذى أحضر التراجيديا قديمًا إلى الوجود، وفى التراجيديا الجديدة أصبحت حقيقة الرغبة الخالصة هى المُنطلق والواقع الحديث.. هذا الرأى الذى يؤكده تعبير هابل من أنّ الدراما تكون من وجهة نظرها غير متحيزة أو ذات غرض، نزيهة ولا مبالية، سواء سقط البطل فيها أو انتصر فى أحداثها المتتابعة.

إن تحقيق الشخصية وإثباتها وكذلك استمراريتها؛ قد تحولت إلى الشعور والوعى مثلهما مَثَل مشكلة الحياة، ولهذا بدت رغبة التحقيق أكثر عُنفًا وقوة، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى؛ فقد قويت الأحوال والظروف الخارجية التى لم تُفرِز إلا الاستحالات فى أقصى معانيها؛ ولذلك فقد برز وجود الشخصية فى مركزية الدراما وكأنه التكامل والدمج والتوحيد.. بل إن هذا الوجود الخاص أتى متحوّلا إلى التراجيديا. والحال نفسها والتغيّير عند تطور قوة الأحوال الخارجية، فكل خضوع فيها للتأقلم، وكل عنصر صغير فيها من عناصر اللا انسجام والتنافر اللتين كان من الصعب إدخالهما إلى الوجود أصبح يتلمّسان الوجود؛ طبعًا بسبب مُحركاته الميتافيزيقية الأولى – ويستدعى التراجيديا النقية المميزة وفقًا للحاجات والظروف الخاصة لإقامة علاقة متبادلة معها فى صورة نظامية حتى وصل الأمر إلى اتحاد الاتجاهين المُتعارضين فى قوة وتعاون. أصبح الإحساس بالقيد والتقييد والحصْر، والتعبير الدرامى معًا دون فكاك. كانت الرغبة عند الإنسان قوية مُتفجرة حتى لو خسر الرهان أو سقط كشخصية درامية بعد أن حطّم القيود من حوله. وصلت حركة العاصفة والاضطرار STURM UND DRANG بعنصريْها إلى نقطة الوعى والإدراك، وعلى الشعور بهما فى كل من الاتجاهيْن، على الأقل من زاوية النظرية. وحسبما يذكر لِنْز LINZ؛ فإن التراجيديا والكوميديا قد انطلقا كل واحد فى طريقه. واحد منهما يرسم شخصيات المجتمع من رأسها إلى قدمها، متجذريْن فى المجتمع وقاعه، والعلاقات التى تمنعهم وتعوقهم عن الأخْذ بالكفاح والنضال. والواحد الآخر المتضاد مع الأول حسب رأى كيرل KERL الذى يقف فى مواجهته حاملاً الصراع حتى لو

سقط أو دُمّر تدميرًا، لكن دراما (جيتز..) لجوته، وكذلك الدرامات الأولى لشيللر دائمًا ما كانت تسعى إلى إبراز دور الظروف التى تدور حولها وفيها شخصياتهم، مثل كوميديات لنز التى لم يُعوزها أن تكون تراجيديات أيضًا، والتى وضعت الحدّ الفاصل بين التراجيديا والكوميديا وبين تأثيرهما كما يرى كل من ديديرو ومرسييه **MERCIER**.

إذن نستطيع القول بأن درامات الفردانية **INDIVIDUALISM** وملايين الدرامات والمسرحيات على شاكلتها ترتكز بدرجة أولى ومميزة إلى الأخلاقيات، تمامًا كما كانت ملايين الدرامات القديمة والسابقة ترتكز إلى التاريخيات؛ حيث ترتفع قيم وأهداف درامات الفردانية بالإحساس إلى درجات عالية جدًا، تُتيح لها أن تضع المشكلات فى الصدر فى بحث عن الحقيقة لتنفذ الدراما إلى الوجود فعلاً، هذه الدراما التى حملت تعاليم الفردانية ومبادئها فى القرن (١٨)، والتى رأينا ساعتها الصراع مُمثلاً فى الفرد والشخصيات المسرحية، ومتمثلاً فى الانشقاق والانكسار؛ بسبب تصادم الأيديولوجيات وأشكال الحياة المختلفة آنذاك وبقائهما، حتى وصلت الدراما التاريخية إلى مرحلة السقوط والهزيمة. حرّرت الحياة الجديدة الإنسان من القيود التى كبّلته فى السابق، وأنقذته من مجموع التعقيدات والقيود لأنها لم تكن قيودًا عضوية متناسقة الأجزاء **ORGANIC** وإنما كان إحساسه نحوها كعبْد يرسف فى قيود العبودية متأرجحًا بين التجريدية وأغلال القيود؛ هذا الإحساس الذى تحوّل إلى الوعى والإدراك أو كان فى طريقه إلى التحوّل، يقول بأن كل قيود خاسرة لا بد من مواجهتها والتصدى لها؛ فهى القاضية على كل كرامة وشرف ومنزلة للإنسان، وهى العنصر الفاسد فى تقزيم

القيمة الإنسانية العليا. ولمّا كان التقييد أقوى وأشدّ من القيم العليا؛ فإن المواجهة معه من الضرورى أن تكون أشد قوة منه، وأكثر فعالية فى كل وقت وفى كل مكان. دراما (اللصوص)(*) لشيللر، أول أعماله المسرحية كانت أولى الدرامات التى بدأت هذا النموذج ووجهة النظر السابق الإشارة إليها، وفى تساوٍ مع درامات جوته السابقة.

تعنى كل هذه الأعمال التناقض الظاهرى للشخصيات الدرامية، وهو أنّ الشخصية الدرامية أكثر أهمية منها فى القديم، وأقلّ منها عددًا. ومع ذلك يبرز سؤال واحد: هل يمتد الحُكم على كل الشخصيات؟ أم إنه غياب للشكل عن الدراما؟ لكن لمّا كانت الدراما تستقى منابعها من فيختة، ومن أعمال ستيرنر **STIRNER**، ومن فلسفة ماركس **MARX** كدراما تحمل على عاتقها أصولها، فإنها تتأسس على خدمة الحياة وديالكتيتها (لعلنا نقارن بينها وبين درامات جراب **GRABBE** التاريخية لنرى الصراع والفروق). الشخصية هى كل شىء، لأن الصراع فى مركزيتها هو الأساس، وهو الكفاح والنضال والهدف، فى المركزية وليس فى الهامش؛ لأن الوعى الناتج عن المركز هو القوة الوحيدة التى تعلن عن درجة الديالكتيك التى تُحضر النتيجة والختام الدرامى. كما أن الشخصية لا شىء لأنّ النضال يدور من أجل المركز وفقط "من أجل" التشخّص المُميز. حول هذا السؤال الكبير: إلى أى مدى تتطابق وتتماثل جماعات الرجال والنساء من الجماهير وتوجد فى تضاد أو مواجهة مع شخصية البطل الدرامى وذاتيته؟ وهل هناك موقف حيادى وسط غير مُتحيز أو

(*) اللصوص DIE RÄUBER – تراجيديا فى خمسة فصول، كتبها عام ١٧٨١ يمثلها (١٥) شخصية من الرجال، وشخصية نسائية واحدة – المترجم.

مُتغرّض ليس صوابا ولا خطأ فى هذا الاتجاه، أو الدرجة، أو الخصائص التى تتعلق بما يمكن للشخصية أن تكونه أو تأتى عليه؟ فالشخصية هنا - كمشكلة أسلوب فى هذه الحالة - منقادة إلى الخلف وإلى الوراء بحكم الأسباب الجذرية المنسوبة إلى العقلانية المُفكّرة، كما كانت فى السابق، ومرة واحدة تصبح صماء لا عقلانية خفية وغامضة عن القديم.. كان الغموض والخفاء وغيرهما من الضبابيات الأساس والقاعدة فى الإحساس بالعالم عند الدراما القديمة (أقصد هنا الغموض فى تضارب الإحساس مع العقلانية) وقتما كانت - وعن طريق شكل واحد - تُمسك مسيطرة ومؤثرة فى البناء الدرامى عن طريق السيكولوجيا. هذه الدراما القديمة التى انبثقت من الأصل الدينى وعبّرت عن البدائية الفاقدة للوعى أو الإدراك، وحتى لو تصادف وجود نزعة عقلانية فى ذلك الاتجاه، فإنه يُقضى عليها وتُطرد من الجسم الحى للدراما (درامات يوريبيديس أكبُر مثال على ذلك). الأساس فى الدراما الجديدة هو العقلانية، وهى فى أصلها لا تتضمن شيئًا من الغموض، ولا أى أحاسيس دينية أو عقائدية. جاءت هذه الدراما إلى الوجود عندما ظهرت فى الحياة الدرامية الحقيقية، بداية من نهاياتها الفنية، وأخيرًا احتلالها ووجود أساسها فى الحياة وفى الفن المسرحى. لكن هذا الغموض، هذا الموروث صعب الاختراق ولم يكن قادرًا الآن على العيش، رغم قِدَمِه وخصائصه الأولى. الشخصية والمصير؛ كل تناقض ظاهرى عند كل منهما يتلقى لا عقلانية غامضة ما هى إلا تصميم لشكل هندسى GEOMETRIC CONSTRUCT. الغموض فى الدراما الحديثة مثل أعمال ليوناردو دافنشى البدائية، وأعماله فى سيينا SIENA؛ حيث تظهر وتتحكم أحاسيس الحياة الغامضة، ويبرز نموذج غير

محدد التعريف فى كل لحظة ومساحة من رسوماته، خاصة فى رسم الرءوس وتعبيرات الوجوه، ولا يمكن العثور أبدًا على السيكولوجيا التى اتبعها فى أعماله.. وهكذا تكون الرءوس غامضة المعنى، وأسرار الوجوه غير مُعلنة، لا نستطيع اكتشافها لا فى النظرة ولا فى الابتسامة عند دافنشى. إذن فالتعبير عن الغموض جزء منه سر من الأسرار (سيكولوجيا) فى كل قديم، وجزء ثان منه (تقنى) عقلانى يمكن الإمساك به وفهْمه. ماذا يعنى ذلك بالنسبة للدراما إذا قُلنا بأن الغموض يرقد فى رءوس شخصيات الدراما، وليس فى الغلاف الجوى المحيط بها؟ (سوف أتحدث عن مشكلة البنية والتكوين الفنى فيما بعد) يعنى هذا أنّ التجريد الدرامى التجريدى المُعقد وبكل نسيجه مبنى على الرياضيات الدقيقة اليقينية، وأن الشخصيات وسط هذه الرياضيات الثابتة المُحكَمة تظهر كعامل للتثبيت والتأثير IMPACT، أو كما قال هوفمنستال(*) ذات مرة: لا شىء أكثر من الطباق CONTRAPUNTAL فى فن الموسيقى، لكنّ الإنسان هو الإنسان كما كان (فالدراما لا شىء دون الإنسان ولا يمكن تصورها دونه) ولا يوجد أى نظام دونه. إذن ولذلك، فإن الدرامية فى الإنسان وفى الشخصية المسرحية لن تنفصل عن بعضها. ففى داخل الدراما يعمل الإنسان بعيدا عن كل ما حوله من الخارج. ومن وجهة النظر فى الحياة؛ فالشخصية تبدو معالمها من داخلها ومن حقائقها الروحية.. هذه الحقائق التى تتجرد، ثم تتحد حتى ليصعب التّماس بين الداخل والروحانيات. فالتعبير عن الحقيقة فى عالمها

(*) هوجو ڤون هوفمنستال (١٨٧٤ – ١٩٢٩) – HUGO VON HOFFMASTHAL، كاتب درامى نمساوى، أهم أعماله: إلكترا ELEKTRA – (١٩٠٣)، العاجز DER SCHWIERIGE – (١٩٢١) كوميديا فى ثلاثة فصول – المترجم.

الخارجى بما يحمله من أحداث لا يأخذ بعين الاعتبار كل الإنسان، كما لـيس بوسعه أن يجد أو أن يعثر على شيء يُعلنه (وهذا هو مضمون درامات الأُلفة والمودة، والدرامات الخاصة التى تقول فى أسلوبها: كُلما كانت الدراما روحية، اتجهت الشخصية بقوة إلى جانب المركز). لهذا يتحول بفعل اللا عقلانية غير المنطقية والغامضة، ومن أجلها ومن أحمالها الثقيلة إلى الدراما الجديـدة فـى غالب الأحوال. فالمركزية الداخلية للشخصية، وهذه النقطة الأساسية التى تُمثل القصد والغاية حيث تتقابل الشخصية مع مصيرها، فى غير سقوط بالضرورة، وبمساعدة نظريات كل منهما، عاملين على بدء عمليـة الاتـصال الـدرامى بينهما. وهنا يحسُن القول إن جميع الحقائق يُهدد إمكانات وجـود الشخـصية الفردية واستمرارها؛ فالحقائق تبتلع الفردانية، وبحسب انتقالها الـداخلى فـإن الشخصية الفردية تستطيع وبإمكاناتها أن تهرب من أمام كل حقيقة، لا تقف فى طريقها ولا تتلامس معها. الحياة مثل مادة شعرية، قصيرة إلى حد كبير، سواء كانت ملحمة من الملاحم أو قصة من القصص، كما كانت فى السابق. (هنـا أفكر فى القصة النفسية وليس فى القصة الساذجة البدائية). إن نقل الـدراما أو تحويرها لا يكون إلا عن طريق العلامة العَرَضية الحقيقية. هنا، وبسبب مـن العوامل الخارجية ونظرة الشخصية الدرامية المقتصرة نوعًا ما؛ فإن التـأثير الخارجى المُهاجم للشخصية يدعونا إلى مناقشة المشكلة نظريًا؛ إذ لا يمكن فهْم وجود المشكلة الدياليكتيكية هذه دون النظر إلى تاريخية الدراما – القديمة التى شكّلت خصائصها ومادتها، والتّماس مع أهم الدواخل الباطنية، بل والعمل على الدخول إلى عالمها والتّماس معها ومع تعبيراتهـا.. وعندئـذ سـوف نُـدرك – عقلانيًا – أنّ هذه الحالة بكل مُعطياتها ومظاهرها تتوافر على وجود مخاطر

عديدة مُقسمة إلى أجزاء صغيرة. ولهذا السبب الكامن تتحول الفردانية إلى العقلانية والإدراك لتتتابع فى الشخصية وفى الدراما الجديدة، (والآن ننظر إلى السؤال من وجهة النظر الفنية)، إذ المطلوب فنيًا البحث فى إقناع الجماهير، وفى أيديولوجياتهم لأنهم منوط بهم إعطاء الأغراض والكشف عن العلامات وجميعها آتية من درامية المركز وشخصيته، لكن هذا الاتصال قد يكون مُعقدا وليس أكثر من "حَل" يُمثل أعجوبة من الأعاجيب أقصى غايتها قوة الصراع؛ لأنّ الأيديولوجيا تعيد "الطباق" **COUNTERPOINT** وتشد الشخصية إلى أسفل وإلى الوراء. يبدو الاتصال هنا مثل عمل ليوناردو دافنشى (العائلة المقدسة) بأبعاده الثلاثة: اتصال هندسى مؤكد النجاح، ممزوج بشخصيات صفيرية **SIBILANT** غامضة، ومع ذلك فهى لا تصل أبدا إلى التحول الكامل.

لهذا اختلفت أبطال الدراما الجديدة عن القديمة، ولعل التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية الجديدة هى الأقرب إلى هذا الاختلاف؛ فالأبطال فيها جزء منهم مُنفعل، متأثر بقوة خارجية، ومستسلم ومُذعن، يتقدم فى ضوء قليل يصب على نتائجه وانتصاراته (هنا أُعاود المثال من أحداث ومعاناة هابل مرة أخرى). وفى جزء ثانٍ منه أبطال أكثر عقلانية وإدراكا، مشبوبو العاطفة، وانفعاليون متحمسون، أعظم استعمالاً للغة المنمقة والبلاغة من القدامى إلى جانب هذه الطبيعة قليلة الكلام، لكن أمام هذه الصورة للدراما الحديثة يبقى السؤال: هل بقى التعبير المباشر مُنمقًا بلاغيًا باعتباره الأهم فى هذه المشاهد الحزينة المثيرة للشفقة؟ وكم هى قريبة، من أحاسيس الجماهير؟ سواء عند شخصية كلارا فى دراما ماريا ماجدولنا عند هابل، أو هيدّا جابلر عند إبسن، أو فى موت شخصية هينشل **HENSCHEL** عند هاوبتمان والتى

سنجد مثيلاً لها عند أبطال كورنى وراسين، ونعثر على أحاسيس شبيهة تُحْدثها أجواء الموت ونفيره؟ كتب جيب JEBB في مقدمته لترجمة أنتيجونى: كم كان غائبًا عن الموت والحزن ما بعده من الاشتياق والإشفاق بعد هذه النهاية الغنائية التى عثر عليها مؤخرًا عند الكلاسيكى ألفييرى. واجهت شخصيات الدراما الإغريقية ودرامات شكسبير الموت عن قصد ونيّة؛ حيث الشخصيات العاطفة للقلب والحاملة للعنصر المثير للشفقة تواجه الموت فى جرأة، كانوا فخورين بمواقفهم الشجاعة والرائعة. فى الدرامات الجديدة نلاحظ وجْدًا وانجذابًا صوفيًا على الدوام، شيء مقبل من الإدراك الحسّى الذى لا تُهيّئه الحياة.. السمو والتحليق الأعلى والعِظَم الذى يدفع بالشخصيات إلى الموت، هذا الموت الذى ينتهى والتاج على رأس الشخصية مُتوّجًا به فى النهاية، هذا الإدراك الحسى يصل بشخصياتهم إلى اكتمال مسيرة الطريق للأبطال. مثل هذا الإدراك الحسى شعرت به الجماهير المشاهدة للعروض المسرحية؛ لذلك أحس شوبنهاور بهذا التكيّف للحالة الجديدة، وحسبما ذكر من أنه يعتبر أهم مبادئ التراجيديا الجديدة هو اختلافها بمستوياتها العليا عن التراجيديا القديمة. هنا دخلت الحوادث والتاريخيات إلى الداخل تمامًا، فى اللحظة نفسها التى اتحد فيها المركزان، وحيث تحولت الأشكال إلى محتوىً واحد. نستطيع القول إذن: ظهرت التراجيديات والأدوار، وهى الأسلبة لهذا العالم، ولذلك فهى ليست بحاجة إلى التفكير الطويل فى نظريات المشكلات. ففى التراجيديا الجديدة يأتى فى المقام الأول الإشعار بها ونشر أحاسيسها وأحاسيس الشخصيات. ومن خلال هذه الأحاسيس وأضوائها الباهرة؛ نكتشف علامات الحياة ونتعرف من خلالها

على شخصيات الدراما وأحداثها وتاريخها. وهنا تكون للتراجيديا الأولوية فى مواجهة الحياة.

لم يبق التناقض فى الفردانية الجديدة وحده هو الذى يصل إلى مُحكم تعبيراته عند اتحاده أو مواجهته للعالم الخارجى، ويكفى الآن ما يتبع الدراما من مشكلات. رأينا أشكالاً عديدة فى الدراما الجديدة، حينما اشتدت قُوى كل من التجريدية والتقييدات؛ وكيف تولّدت عنهما عناصر مهمة أخرى، فالصراع والمواجهة بينهما أعادا الضعف والرخاوة عند كل منهما. أصبح الإنسان يشعر بالاستقلالية التامة أمام الإنسان الآخر فى قوة تتنامى وتزدهر، كما صار قليل الاحتمال فى المشاعر، وصل ليكون شخصية مستقلة تستقبل مشاعره وأحاسيسه كل ما يُدركه وفى طبيعية عاقلة، قافزًا على كل تجريد سابق. يسوق إلينا سيمّال مثالاً لطيفًا عن تغيير الأحاسيس والمشاعر. يقول: فى بدايات العصر الجديد فى إسبانيا لم يفقد نبيل عَدا عليه الزمن درجة نبالته طالما ظلت علاقته وثيقة مع الأثرياء ومع الثراء (بقى طبّاخُه وخدمه عنده محتفظًا بهم)، لكنه يفقد درجة النبالة إذا هو التحق بأحد الأعمال. وفى مقابل هذا التضاد نجد فتاة أمريكية لا تُحس بالفقر أو المسكنة حين تعمل فى أحد المصانع، بل وفى وظيفة خادمة عاملة فى المصنع أو فى بيت من البيوتات. مثل هذا الموقف المتضاد، بل وأكثر منه تضادا يتشابه مع العلاقات بين البشر، فإذا لم تتحقق الشخصية فى أيديولوجيا حرة كان على الإنسان أن يُحركها، بمعنى أن الإنسان ساعتها يُحس بقُدسية الاستقلالية، كما يُحس تماما مَنْ فوقه ومن هو أعلى طبقة منه بالسطو والسيطرة، والذى لا يقبل أى نوع

من التدخّل أو المساومة. وهنا نقطة مهمة، هى العلاقات فى نظم المجتمعات القديمة.. علاقة فيها الأعلى والأدنى (السيد والخادم، الرجل والمرأة، الآباء والأبناء) اجتاحت الأزمنة والأمكنة عبر قرون طويلة ممتدة، علاقة تقوى من طرف واحد وتُخضع الطرف الآخر مما أفرز تصادمًا بين الطرفين، وهذا هو بالضبط تكوين وبنية الأحاسيس الجديدة التى نتحدث عنها فى هذه النقطة. هنا، ومن وجهة نظر خلاّقة جديدة تظهر الفردانية فى الدراما الجديدة؛ لأنّ أكبر التناقضات فى الفردانية ستحمل موضوعات تقول بأنّ تحقيق كيان الشخصية لا يمكن أن يكون على حساب كبت الآخر وقبره.

من ناحية الشكل والصيغة، فإن العلاقات بين الأشخاص تُسبب تعقيدات جديدة. فبعد ما قارب على الانتهاء هذا الإحساس بالحياة الذى على قاعدته يفرض إنسان على إنسان آخر رؤيته أو قراره، كان لا بد من تدمير هذه الشخصيات المتسلطة على الآخرين (الخدم وأصحاب القلوب الطيبة)، والذين يتمتعون بأحاسيس فى باطنهم أو أدوارهم فى الدراما على غرار شخصية الأجير فى دراما برتولت برخت المعنونة "الاستثناء والقاعدة". أحاسيس فقط تظل وحدها وباقى الشخصية فى الخلاء إلا مِنْ وَهْم وخداع وإكسسوارات من تقنية مشتتة للأفكار والتفكير. لا يجدر بنا التحدث عن الدراما الفرنسية أو الإسبانية هنا وهى مكتظة بمثل هذه النماذج والشخصيات، لكننى سأسترشد بشخصية كَنْت **KENT** التى تملأ شخصيتها بكل ما وسعها من حيلة فى شخصية لير **LEAR**. والصورة نفسها عند هوراشيو فى شخصية هملت، وكذلك عند جوتة وشيللر فى مسرحياتهما الأولى؛ حيث يخطو الموتيف أو

المُحرّك عندما يتمرد فى لحظة فجائية واحدة الخادم على سيده، وحيث تتقطع العلاقة وتضيع من الوجود. هنا تبدو الوسيلة كما فى كل شيء، شخصية تريد الاستقلال هاربة من الشخصية التى تريد السيطرة عليها وبرغبة قوية فى هذه السيطرة. مثل هذه الشخصيات المنتفضة تكسب حياتها، ويتبعها الهدف فى الدراما، فى كل الأماكن نستطيع أن نلاحظ كيف تتفكك الحياة الجديدة فى ظل علاقات تزيينية فى هذا الطريق، فالعلاقات تتعقد فى مسارها أكثر فأكثر، حتى يُصبح الاتصال النفسى أعظم تعقيدًا، بما يستحيل معه وجود علاقة تعبيرية متبادلة وبما يدلل على أن القديم لم يكن أكثر من إيماءات تتلامس مع بعضها.

(٤)

تأتى الحياة الجديدة بعلاقات بين الناس، إذ تأتى بهم إلى الوجود (مادة الدراما)، وتبعًا لهذه العلاقات، رؤية وتقييمًا، تتحدد مشكلة الأسلوب. أعطت الإمكانات حدودًا تعبيرية للدراما الجديدة، ولكل ما تحتويه من علاقات داخلية، وكل ما قد ينشأ عن أسئلة أو تساؤلات حول مشكلات الأسلوب. ونستطيع أن نُقدم صياغة للأسئلة على النحو التالى: ما نوع الإنسان الذى تأتى به الحياة إلى الوجود؟ وكيف يمكن أن يُعبّر عن نفسه داخل الدراما؟ وما المصير النموذج للأحداث الذى تظهر على السطح؟ ثم، ما كيفية التعبير الملائمة والكافية للدراما؟

وما العلاقة التى تربط إنسان الدراما الجديدة بالإنسان الآخر داخل هذا العالم؟ هكذا يجب وضْع السؤال حتى يبلغ كُتّاب الدراما هدفهم. إنسان معزول أو قائل بالانعزالية لا مكان لوجوده فى الدراما.. استبعاد كل وجه فى أعمال الفن التشكيلى عن الوجود الإنسانى، والوقوف فى وجه كل قادم من الخارج يُحتمل أن تتضمنه الدراما. فالأدب الدرامى هو أحاسيس وأفكار، أفكار تتبع بعضها بعضًا بهدف التعبير عن الإنسان، غيرَ تاركةٍ أو متغاضية عن أصغر اللمحات فى حياته. هذه الأحاسيس والأفكار ولو بعض جزئياتها أو أسبابها ومسبّباتها فى بداياتها المباشرة وحتى عالمها الخارجى. إن لكل نوع من أنواع الأدب نظرته الخاصة وإمكاناته فى فحص العالم الداخلى القابع فى روح الإنسان، تمامًا كما فى فحص العوالم الخارجية التى قد تكون عامل تنازلات بحكم مادتها الخارجية. وبمعنى آخر: هناك إمكانية لفحص العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى من جانب واحد وليس من جانب كوْمة مختلطة أو مُشوشة أو سوء تفاهم مُربك يُعقّد من التأثير المتبادل. هذا الشكل الدرامى يقطع الطريق على مرة واحدة على العالم الخارجى المقبل للدراما. هذا هو السؤال المطروح عن نوع الإنسان الذى تأتى به الحياة إلى الوجود؟ ويعنى السؤال تحديدًا، ما نوع الإنسان فى علاقته مع الآخرين؟ (فى مجموع هذه العلاقات، ومدى كُليتها وتوحدّها مع الوحدة الرمزية، وعلاقات أخرى لُقبّت بالمصير فى الماضى، وهل لهذا المصير مقام فى الوقت الحاضر؟).. كيف إذن يتلامس الناس؟ أو بمعنى أدق: ما إمكانات الاقتراب من بعضهم؟ ثم ما منتهى الأبعاد والابتعاد عن بعضهم؟ وبمعنى آخر: كيف حال الانعزالية بينهم؟ وإلى أى مدىً؟ وكيف هُم، كمًا وكيفًا، غرباءِ أو معزولون أو مُوقِعون

فى النفس حِسّ التوّحد تجاه شخصيات هذه الدراما الحديثة؟ ليس بالضرورة أن نُلقى الضوء على التوحّد "LONELINESS" الذى يحيط بالإنسان.. كل إنسان الذى ازداد وتضخم اليوم بصورة واضحة، كما كان فى الماضى، واختراقه للحقيقة، بما لا يدعو إلى التفصيل فى أسبابه ومسبباته. كثيرة بلا شك هى الدرامات القديمة غير المفهومة العلاقات فيها بين الناس. والأمر غير المفهوم أظنه العلاقات الاجتماعية؛ فالأصل أو النسب المرتبط بالأدنى والمقبل منه، والمحتفظ به سرًّا إلى الأبد، يجب أن يظل فى طبقته ومنزلته كعلاقة فارقة؛ ولهذا فإن التفاوت والاختلاف فى الطبقات الاجتماعية لا يمثل مشكلة درامية فى الدراما أو لها. قد تكون المشكلة أخلاقية، عندما تسأم روح السموو الرفعة من نفسها (كما يقول كلوديوس "CLAUDIUS" لهملت)؛ فلا يستطيع (كلوديوس) أن يعى أو يفهم أنّ هناك أنواعا أخرى من الرجال على غير شاكلته. إننا نُبصر فى وضوح عَمَى الحقيقة التى لا يراها كلوديوس بعينيه المحملقتين.. عادة ما تكون بسبب معقول يرجع إلى الوراء وإلى خلفيات الأمور؛ قد تكون بسبب خصائص الشخصية – الإنسان نفسه، وقد تكون نتيجة لتتابُع المواقف عند شخصية معينة؛ ولذلك تحرص الدراما ومن بدايتها على تخصيص مواقف درامية معينة تواجه فيها الشخصيات بعضها وسط جو من الفضاء العكر الذى ينطلق من وجهة نظر محددة – تُبنى الدراما وتُشيد عليها. شخصيات تفهم الشخصيات المجاورة الأخرى، وعلاقة دائمة صرفة ومُطلقة، قائمة ثابتة وغير متغيرة. كيف لهذه الشخصيات أن تُصبح على ثقة ببعضها، وهذا دليل على أن الفهْم قائم بينها بما لا يُمكن من ظهور الانفصال أو الانفصام بينها. قضت الدراما الجديدة على الثقة والثقات، كل واحد يشعر بمكملات تقنية تبعث على

الضيق والاضطراب أينما كانت مثل هذه الشخصيات. ليس لديهما جميعا أى أحاسيس عامة تجمعها فى الحياة، الانفصال يسيطر على المشهد لأن أحاسيسها رمزية، ولذلك فهى تساعد أدوارها عبر تقنية مسرحية؛ باعتبار أن هذا شيء من لا شيء، شيء من الأسلوب - والأسلبة، وهو ما لا يُعطى لا للدراما ولا للاتصال أى معنى أو قيمة درامية. قد يكون هذا الإحساس المُطلق بين الشخصيات إحساس فهْمهم لبعضهم فقط لا غير. دور هوراشيو بجانب هملت، آخذ فى الاعتبار مثل هذه العلاقة المحددة وما يشبهها اليوم فى عالمنا المعاصر، وبالأحاسيس الآنية أقول: أُعطى لهذه العلاقة شرعية استنادا إلى الأحاسيس الآنية، إذا لم يكن بينها تنافر أو لا انسجام "DISSONANCE" فقط. كل ما يحدث بين الشخصيتين من أحاديث.. ما يضعه هملت، وما يتحدث به هوراشيو، كلها أشياء وحوارات جميلة، هوراشيو يرى ويفهم حوار هملت وكلماته ومشاعره، كل شيء محسوس به ومفهوم بين الشخصيتين، فهملت إذن ليس وحده. وعندما يموت فهو يعلم فى قرارة نفسه وعلى وجه اليقين، أن هناك شخصية تعانق شخصيته روحيًا، كروحين ممتزجتين فى روح واحدة.. كل ذلك ينعكس بلا أى سوء فهم أو تشويه أو تحريف. لا توجد "ثقة أو ما يدل على الثقة بشيء أو شخص" فى الدراما الحديثة، لأن هذه الثقة هنا إنما تعنى أنّ الحياة قد أوقفت التفاهم بين الناس، هذا التفاهم القائم على "الثقة". كتب بلزاك(*): "كلنا نموت مجهولين"(**). فبين أعظم الصداقات بين الناس وأعمق الود والحميمة،

(*) أونوريه دو بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) - "HONORÉ DE BALZAC"، روائى فرنسى، أحد أركان المدرسة الواقعية - المترجم.

(**) NOUS MOURRONS TOUS INCONNUS

تقوم المشكلات حتى تصل أحيانا إلى حد الخلافات الخطيرة، لكن يبقى فـــى الآمال الحس الداخلى، والصفح بالتقاء الكفيْن يدًا بيد فـــى زوح عاطفيـــة أو بتدمير الواحد للآخر فى لحظة واحدة. كل شخصية حقيقيـــة للإنــسان هـــى جزيرة منعزلة وسط بحر ثائر الأمواج، ولا يوجد هذا الصوت الذى يـــصل عبر هدير الأمواج حتى يكون هو صوت الحديث والحوار، والاقتراب مـــن نقطة المصالحة ومدّ يد هذا إلى ذاك. لا أرغب فى التحـــدث عـــن فاوســـت "FAUST" أو عن تاسّو "TASSÓ"، ولا عن القيصر رودولـــف "RUDOLF" عنـــد جريلبـــارزر(*) فى (نـــزاع شقيقيْن فـــى هـــابسبورج) – EIN BRUDERWIST IN HABSBURG" ، أو عن هيرودس عند هابّل الذى لم يقف إلـــى جانب أى صديق له. لكننى سأستند إلى الصداقة الكبرى الأولى فى الـــدراما الجديدة بين كارلوس "CARLOS"، بوشاييه "POSÁÉ"، (وبعد ذلك مؤخرا بين كـــلافيجـــو "CLAVIGO" وكارلوســـيه"CARLOSÉ")، وبـــين كاندوليـــسيه "KANDAULESÉ"، وچجس "GYGES"، وبين السيدة بوركمان "BORKMANÉ"، وفولدول "FOLDAL"... إلخ. كلها إذن متتابعات كبيرة، ومع ذلك فإنها تؤكد أنه لا "كلارا" عند هابّل، ولا شخصية "هينشل" عنـــد هاوبتمـــان، ولا "روز" "ROSE" عند براند، تقابلوا جميعًا مع شخص أو شخصية تـــستطيع الاقتـــراب منهم، كما اقترب هـــوراشيو كثيرًا من هملت. لا تستطيع الجماعات ولا النـــاس الإفصاح حقيقة عما بداخلهم، هذا الداخل هو مصدر وباعث مـــا بنفوســـهم للحقيقة المهمة، ليس بوسعهم التحدث عن مُحرك الأحداث عندهم، وحتى لو

(*) فرانز جريلبارزر (١٧٩١ – ١٨٧٢) "FRANZ GRILLPARZER" شاعر نمساوى، أهم دراماته: البحر وأمواج الحب DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN – ١٨٣١ — المترجم.

عثروا على اللغة وعلى اللحظة التى تُمكّن هذه اللغة من النطق وإعلاء الكلمة والحوار، فإنها لا تجد آذانًا صاغية، ولا أكثر من ضربات لطيفة خافتة ورشيقة لا تتحرك لكنها تبقى فى الصدر إلى جانب الصدر الآخر، أو أن تصل حوارات الشخصيتين متغيرة أو مُعدّلة.

يصل عنصر جديد إلى الديالوج، أو بمعنى أدق، يقف الديالوج فى مواجهة سؤال حديث عن الأسلوب. فى المقدمة، فإن التعبير الديالوجى هو المنوط به الدفع بالتغييرات الأساسية والتوكيد واختلافات الفهم، وكل هذه العناصر تظهر من استمرارية الديالوج وتتابعاته، وبين الفَهْم والإدراك، وحتى النهاية (فى أحيان كثيرة؛ يُفهم القصْد وينجح فى الوصول إلى المشاهدين، أو لا يصل إلى فهْم أو نجاح عندما تختفى من الديالوج كلمات الرغبة وعبارات القصد والنية لتصبح سر الأسرار، أمام السامعين أو الآخرين). يتحول التناقض الظاهرى فى الديالوج الدرامى ليصبح أكثر وضوحًا وجديّة، سابقًا فى وضعيته كل إمكانات الديالوجات المباشرة الأخرى فى الدراما التى تقف عند حد التعبير الدرامى فقط. يتحول الديالوج بكل ما يحمله من عبارات الأدوار المسرحية إلى الأجزاء الثانوية الجانبية؛ لكن فى اتجاه القوة وفى تضاد ومواجهة مع كل ما فى أدوار الممثلين من تعبيرات درامية. عادة ما تضغط ميلوديا الديالوجات على المحاولات والأفعال؛ فالتعبير الحر المنفتح هو الشك والتشكيك، وكل صمت وسكوت، والبوزات، وتغييرات الإيقاع... إلخ، تأثيرات سهلة المنال يمكن الوصول إليها؛ لأنّ ما يحدث فى الداخل من أحداث هو مانع حصرى "EXCLUSIVE"ط لا يستطيع البحث عن كلمات وتعبيرات، حتى يمكن القول بأن الحوار أصبح حزمة من

الكلمات المتراصة، كتلة من القوة المتماسكة المشاركة أكثر من كونها إعلانًا حقيقيا، تلوينات وغنائيات أكثر من كونها قوة تُعبر عن الكلمات والتعبيـرات المفيدة. كلما كانت شخصيات الدراما أُحادية، ومتوحدة، ومهجـورة وغيـر مطروقة – حواريًا – (وكان التطور متجهًا بقوة ناحية الإدراك والفهْم) زادت الشكوكية، من واقع ما يجرى على المسرح من حوار، وقرُب الشكل الدرامى إلى أن يكون أكثر تأثيرية ليتوافق مع مـضمون الـديالوجات، خاصـة أنّ المنولوج الدرامى ليس بمقدوره أن يُعوض أى قدر فى هذا المجـال، لـيس بأسباب طبيعية عادية مبتذلة، ولكن لأنه قادر على التعبير فقط عن الكلمـات والعبارات العينية التى تتمركز حول الحوار الأحادى للشخصية المـسرحية، بعد كل عدم الفهم هذا وانقطاع الصلة والتواصل وهذا الفضح المقبل، تتتابع المواقف والشخصيات، لكن ليست بصورة ميتافيزيقية تُعبر عـن الإغـراب والتغريب. هملت فى عقلانية مُدركة ونتيجة لممارساته العملية يُغطى علـى أسراره أمام البلاط الملكى، لماذا؟ قد يكون السبب هو أنهم يعرفـون نيتـه وقصده فى الانتقام لأبيه. كل منولوج يُعبر عن موقف من المواقف ويعطـى للبرنامج المحدد شكلاً مقدمًا يُلخص بعد ذلك ما سيرد من أحـداث. فتقريـر موقف أُحادى مسبقًا يتقاطع وتصل تعبيراته إلى المنولوج، ويكشف كثيرًا عن الأسـف أو الخجل. جاءت فلسفة وضْع المنولوج فى الدرامات ليكون بدايـة للحـوار، أو ليكون خاتمة له.. إذن فهـو ليس عامـلاً من عوامـل الفهْـم ولا يستطيع تقديم أى إيضاحات عن غير المفهوم – هـذا الغـامض الـذى يتأرجح، ويتغير على الدوام، ولا تستطيع الذبذبات أو الترددات والاهتزازات "VIBERATIONS" أن تصل بهذا الغامض إلى أى قيمة دراميـة. كمـا أنّ

شخصيات الدراما الجديدة وانعزالها لا يُساعد فى كتمان الأحداث وتأثيراتها (حتى ولو ظهر جزء من المكتوم فإنه يبدو كظاهرة أو حادثة يمكن ملاحظتها فقط)، لذلك حاول هابل (فى مسرحياته ماريا ماجدولنا، هيرودس وماريامن) إيجاد منولوجاته حاملة للتوازى والتطابق "PARALLEL" لكنه اصطدم بمشكلات عدة تتصل بالأحاسيس الحقيقية، لم يستطع أن يُخفف فيها من الحلول غير القابلة للتغيير، ولم يصل إلى أكثر من التضييق على المادة الدرامية، هذه المادة التى تفترش المنولوج وتتعامل معه، ومع ذلك فلم يكن هابل قادرًا - فى نهاية الأمر - على إيقاف صيغة المنولوج بكل ما تحويه من معان وتلخيصات. لكن المشكلة هنا ليست فى التلخيص، لكنها أصلا فى التجريب والبحث؛ بل هى فى الشك الذى عادة ما ينتاب هذا التجريب والبحث.. ولذلك، فمرة ثانية لا يتعلق الأمر هنا بالطبيعة؛ لأنها لا تعتمد على التلخيصات على حدة فى المنولوجات. تُصبح كل هذه المحاولات غير كاملة التنفيذ أو استعمال المنولوج فى الدراما، وتضيع الجهود بين القبول والرفض لأهمية المنولوج - سواء بـ (نعم) أو بـ (لا) - لوضع المنولوج كصيغة درامية فى الدراما، فضلاً عن أنه لم يَرْقَ إلى صيغة الديالوج أبدًا.

فى الدراما الجديدة لا بد أن يكون الديالوج(*) أكبر تأثيرًا، وأشدّ وضوحًا على التخصيص، بمعنى أن الحوار بين الشخصيات لا يجوز ولا

(*) الديالوج "DIALOGUE" ، فى المفهوم الأوروبى تعنى المحاورة أو تبادل الحوار بين شخصين أو أكثر، لكن المفهوم العربى يعتبر الديالوج حوارًا بين شخصين، ويشطب على كلمتى (أو أكثر). فإذا ما زاد الحوار على أكثر من شخصين، أطلق عليه المصطلح العربى (الحوار)، لذا لزم التنويه والالتفاف عند الترجمة - المترجم.

يصح أن يحجب شيئًا عن بعضها (كما كان سابقًا يُعرف بكلمتى "على حـــدة" بين قوسين)، ويكون الديالوج عاديًا مكشوفًا للعيان وعامل تنبيه بالحوار القائم لمشكلة الدراما ومسارها ومنطق شخصياتها فى العلن. فكـــل حـــوار عنـــد الشخصية في بدايته ومن ثَمّ نهايته يُكوّن موجات اهتزازية لها عند كل مـــن الناطق بالحوار وكذلك المستمع له ليرد عليه مستكملاً هذا الحـــوار(*). هـــذا الاستماع من ممثل ينتظر متابعة دوره يعنى الفهْم أو عدم الفهم لمـــا يقولـــه زميله الممثل المتحدث الآن بالحوار أو الديالوج. ثم هـــذا المـــستمع كيـــف سيستقبل الحوار؟ هل يوافق عليه؟ هل يقوم بالتعديل فيما عُرض عليه مـــن أفكار؟ ثم كيف سيُرد عليه؟ ولذلك فإن الديالوج (وبطبيعـــة الحـــال الحـــوار أيضًا)؛ لن يأتى إلا فى صورة نسبية غير مطلقة "RELATIVE"، بما يعنـــى أنّ الكلمات لن تعكس معانيها أو ظلال هذه المعانى وما تحتها مـــن معـــانٍ مخبوءة أو غير ظاهرة.. وفى هذه الحالة؛ فإن الديالوج – والحوار القـــاطع والكامل، والصِرف والمطلق "ABSOLUTE" هو الذى يُسيطر على الـــدراما. تظل الصورة على الدوام صورة ذرّية "ATOMISTIC" بسبب النزعة إلـــى الشكوكية التى تفكك وتُبعثر البناء والتشييد وكذلك البنيـــة الدراميـــة. هـــذه الشكوكية وما يتبعها من تشتيت للبناء الدرامى وخطواته كانت هى مـــشكلة المشكلات وأكثرها فى الدراما الحديثة (عندما كان الهـــدف الأول للطبيعيـــة وحركتها هى النزعة والمراد الطبيعى). لم تكن هذه المشكلة وحـــدها هـــى القائمة آنذاك، لكن الأمر تعلّق أيضًا بالوصول وكيفية إقراره كنوع وافد جديد جاء بالكثير والعديد من مشكلات الأسلوب. هذه المشكلة: كيف بالإمكـــان أن

(*) المُفتاح كما سميناه فى مصر عند الإخراج المسرحى – المترجم

تُلبس الديالوج رداء الدراما، حتى إذا ما جاءت علاقة روحية بين شخصين، هل كان بالإمكان أن يجدا التعبير المناسب والملائم فى الديالوج أو الحوار؟ وألا يمكن أن يفقد الديالوج طبيعته ومنطقيته، بل ودراميته أيضًا؟ فالدرامية تعنى أن يكون الديالوج فى رمزيته وفى لحظاته قويًا مؤثرًا حتى يصل فى مساره إلى النهاية. لم يُفهم الديالوج إلا إذا تعامل مع شكل يقبل تفكيك التخطيط الفنى التابع؛ فالتناقض الظاهرى للديالوج الدرامى يعنى أن تكون المادة مع الشكل رمزًا، ومرة واحدة غير مُجزأة، عن الحياة فى إعلان مباشر، تعبيرًا عن تقدم الحياة وإطرادها. هذه المهمة للديالوج والحوار تقود إلى سؤال آخر: هل بالإمكان الوصول إلى نقطة الفَهْم عند المواقف العاطفة للقلب أو المثيرة للشفقة، وبكل التركيز الدرامى الكامل للديالوج؟ إلى جانب ما فى الديالوج أو الحوار من درجات علاقة الصلة أو النسب أو القرابة، أو ارتباطه بصلة الذّريّة "ATOMICITY"؟ .

كل ما تقدّم ليس إلا جُزءًا من التلامس بين الشخصيات – والناس. نستطيع أن نطلق على هذا الجزء أو الجانب، جانبًا سيكولوجيًا، بصرف النظر عن دراميته. تأتى النظرة إلى هذا الجانب باعتبار أنّ الديالوج هو علاقة من مجموع علاقات التعبير فى الدراما.. ثم يقول الجانب الآخر فى السؤال: كيف تقف العلاقات إلى جانب بعضها لتكون العلاقات التى تصل إلى الجماهير المسرحية علاقة درامية؟ وهنا نأتى على نقطة فاصلة، فالعلاقة بين الدراما القديمة وبين الدراما الجديدة علاقة معكوسة "REVERSE"؛ فكُلما كان انقطاع شخصيات الدراما الجديدة بعيدًا عن القديم على المستوى السيكولوجى، فإن إمكانية الفهم أو الإدراك بينهما يكون ضعيفا قليلاً. ويبقى

هذا الضعف مستمرًا حتى يشب ويكبر تاركًا ومتراجعًا عن حالته كلما قويت وتطورت الدرامية بينهما، حتى يقتربا ويصبحا إلى جوار بعضهما. إن أكبر سبب لهذا التضاد، هو أنّ علاقات الشخصيات الدرامية هى علاقات تجريدية، وتعقلية تتعبّد للعقل وتنصرف إلى النشاطات العقلية. فالرغبة إلى جانب الرغبة، والعزم إلى جانب العزم، والإحساس إلى جانب الإحساس، الكل فى المواجهة لكل ما يمكن أن يأتى إلى الوجود لتعديل هذه العلاقات. إن كل العلاقات اللا عقلانية أو غير المنطقية، هى علاقات غير متناسبة أو متكافئة وغير قابلة للقياس، ولذلك لا يمكن تصورها، فى حين تُحضر الموضوعية، والتجرّد، واللا تحيّز معها العلاقة التى ترتبط بهم؛ والسبب فى جزء منه أننا نرى التضاد والبُعد بين أفعال الناس – والشخصيات فى المسرح. وفى الجزء الأخر؛ فإن الشخصية تُعقلن نفسها بنفسها بالتصرف الحميد والصراع النقى متجهة ناحية النقاش الذى يعنى الاعتدال والتوازن والإقناع. أما النظرة الأخرى على الجانب الآخر؛ فتفتقر حتمًا إلى العناصر السابقة عند الجانب الأول. إضافة إلى أنّ الأساس فى الأحداث عند الجانب الأول لا يقف عند حد العقلانية؛ لكنه يكون قريبًا من نظرية المذهب النسبى وفى اعتراف منه بأن الحقائق الأخلاقية إنما تتفاوت تبعًا للفرد – والشخصية وتبعا للزمان والظروف. لا شيء غير قوة عقلانية ضاغطة وحاكمة، بل واختفاء للشكوكية بما يُفقد الأيديولوجيا قوتها ومكانتها، حتى تقطع الطريق أمام الشخصيات المسرحية على الإحساس بالأيديولوجيا. إذن فلا وجود الآن للتجريدية ولا للعقلانية الفكرية، بل (حالة انتقال) محسوبة إلى (الإحساس) الضامن لوجود الانفعال والعاطفة كما لو كان لم يحمل قط من قبل عنصر التقييم. (مثال ظاهر فى الأيديولوجيا

الانتقامية فى القرون الوسطى، وعند شكسبير أيضًا، كما هى فى الأوامر السلطوية للشرف فى القرارات الإسبانية). إلى جانب ذلك، فإذا لم تتحرك أو تنتقل الأيديولوجيا المتحركة المتقلبة إلى شكل النَّسب أو القرابة، ستبقى الشخصيات بين أمرين، إمَّا بوجود الحقيقة وقبولهم وفهمهم لها، وإما لا.. فإذا قبلوا الحقيقة وأحسُّوا بوجودها فى وجودهم فلن يقفوا فى الصف الآخر أو مع الأحداث الأخرى التى تخلو من كل حق وحقيقة، وكذلك من أى علاقة شرعية أو نسب. أما إذا مضوا غير عابئين للحق والحقيقة، وقاذفين بأنفسهم فى متاهات الغى، وتركوا الحبل لتُحركهم هذه القوة العمياء لديهم؛ فإن قوة الطبيعة المتحركة آنذاك تقفل أمامهم الطريق الصاد لمسيرتهم، وتسدُّ عليهم نعمة التفكير أيضًا ليقفوا فريسة أحاسيس وهْمٍ وخداع. وأخيرًا الكفاح والصراع العارى بين الشخصيات خاصة إذا كان أصمّ لا عقلانيا.. فإن هذا الصراع – وفى طبيعته – لا يسمح للجانب المضاد الآخر بأن يرى أو يطّلع على شىء من اضمحلاله وهلاكه.. هذا قليل من كثير فى تاريخ الدراما، عندما يقف الناس – أو تقف الشخصيات لتنوب عن شخصيات أخرى رغم تضاد أحاسيسهم معهم فساعتها تبرز الموضوعية فى النظرة والنظريات المختلفة التى تؤكد على الحقيقة الموضوعية. إذ تأتى الموضوعية فى النظرة بطريق الصُدفة فى تعبير عن وقوف أناس فى مواجهة آخرين، وشخصية مسرحية فى مواجهة شخصية أخرى بسبب حاجات معينة أو خاصة؛ لذلك كان من الصعوبة بمكان فى عصر شكسبير وقْف أو تقييد العواطف أو كبح الاتهامات التى تخرج عن طورها محطمة بعض الشخصيات فى مسرحياته التى تصل إلى الصدام مع من أنابوهم فى بعض التصرفات والأحداث، لهذا

قد يكون هناك مبرر لشخصيتى جوتة (ستيلا، كاسيلييه) من فهمهما لبعضهما وحُبهما لبعضهما. وكذلك يُصبح مفهومًا ومقبولاً ما جاء فى تراجيديا دون كارلوس "DON CARLOS"، وعند القيصر إمأرمان بيتر "IMMERMANN"، وألكسيس "ALEXISE"، وملك كاندولس "KANDAULES" عند هابل، وفى شخصية ألـفنجن ALVINGEN عند إبسن، إذ كان على الشخصية أن تنظر فى مصيرها وحياتها عن فهمها لهذه الحياة، وفهم الحقيقة والإحساس بها، وفى الخاسرين من قبلهم لحياتهم نتيجة أفعالهم.. وهذا هو السبب فى إعطائى هذا المثال – لأن النبيل إرنست (AGNES BERNAUERIN) اعتقد فى القصاص على ولده نتيجة الأفعال والأحداث التى بطولها وعرضها بين السعادة والحياة التى جاءت بمصيره المحتوم فى النهاية. يُدلل الإحساس هنا وبكل تأكيد على أنه هو المنطلق الأول للأحداث والأفعال.

يتضح من هذا تعاقب التآمر والخداع الزائد عن الحاجة وكل ما وراءهما من شوائب واضطرابات؛ إذ إنّ كل فهْمٍ وكل ما يلحقه من نية للغفران أو التسامح لا يستطيع أن يقبل أو يغفر شرور الناس – والشخصيات وأذاهُم حسب ما يقترفونه وفى استمرارية لأدوارهم بما يصعب فَهْمه أو القبول به عقليا (مثل شخصية ياجو "JAGO" عند شكسبير – فى عطيل). كما وصل شيللر فى شخصية النبيل (فى دراما "إميليا جالوتّى "EMILIA GALOTTI)؛ بأن جعل تطور الشخصية فى أول الدراما يتأسس على الوحشية البربرية غير المتمدينة. كما كان يرى هابل الموقف النظرى هنا فى كامل وضوحه عندما كتب أنْ تطول قامة الكاتب الدرامى وتصير أعظم احتراما وتقييما وكفاءة كلما توقفت درامته عن الزّج بشخصيات الظالمين والأشرار والأوغاد

المحتالين. هذه الصورة الدرامية نعثر عليها فى كتابات ونظريات شيللر، رغم أنّ التراجيديا لا تتبع كثيرًا أحكام هذه الصورة.

كل هذه العناصر والآراء والنظرات والنظريات تُعمق إلي حد كبير مجالات الصراع الدرامى (من وجهة نظر الشخصيات المسرحية فى هذه الجزئية). أحسَّ شوبنهاور بأن الإحساس التراجيدى هو الإحساس العالى المرتفع فوق جميع الاعتبارات، وبأنّ الشخصيات بكل ما يعتريها من عواطف وأحاسيس ووحشية وذئبية، فإن المواقف فى الدراما تجمعهم جنبًا إلى جنب، كتتابع لا بد أن يحدث ويؤثر، وما هو شيء طبيعى فى الحياة حين يدمرون بعضهم فى التراجيديا. فكل نظرة إلى داخل الإنسان - والشخصية، وكل نظرة إلى رغبة ونية أو قصد رغم اختلافها فى هذا عن ذاك، تدفع بقوة حادة عند الحبيبَين اللذين يشتاقان ويتمنيان السعادة لشخصيهما. فإذا ما رءوا عدوًا مناهضًا أو حدثًا يتضاد مع رغبتهما المتحدة والواحدة، فإنهما سرعان ما يتصرفان على نحو ما تصرّف هذا العدو؛ ومع ذلك فليس لهما "الحق" فى هذا التصرّف، ومع ذلك مرة ثانية فهم لا يقبلون فى هذه الحالة إلا التصرف والحدث المضاد الذى يقف عثرة فى طريقهما.. هذه الخبرة، وهذا النوع من الخبرات جاء طبقًا للحاجة والمتطلبات فى العالم اليوم، حاملاً معه فى طياته شكله وإطاره.. شكل شخصى ذاتى، لكنه إمبريقى تجريبى فى الوقت نفسه. شكل لم يبق فى داخله وحوله إلا مضمون تراجيدى خالص.. مضمون تحددت رؤيته وأهدافه فى شكل ونمط صراع الحياة المُعقّد الذى يصعب حلّه أو تفكيكه، لكن وجهة النظر المعارضة لفهم هذه الحياة أو حتى غير المُتفقة

على مضمون الأحاسيس بأخطارها الخاسرة المُدمرة عادة مـا توجـد فـي الدرامات؛ ليس فقط من الناحية النظرية للصراع الدرامي، ولكن من ناحيـة أنّ حدودًا تبدأ من هنا.. من هذه النقطة لتلغي وتُطيح بمثل هذه الأحاسـيس الغادرة. يتحول السؤال عن وجهة النظـر إلـى الكثيـر مـن التـساؤلات والمسبّبات، حتى تصل الذاتية إلى التطرّف المُفرط في أقصى طرف التناسب النابع من روح الشخصيات – الممثلين لتصل إلى الأساس والجـوهر فـي الدراما. ووجهة النظر في السؤال تكمن في التالي: هل هناك شيء تراجيدي مأساوي أم لا؟ بعد ذلك تصل التراجيكوميديا إلـى الوجـود.. هـذا النـوع الدرامي الذي تتضمن مبادئه في عرض وتمثيل الأحداث أمام عيوننـا مـرة واحدة، ودفعة واحدة بلا فصْل أو إقصاء بين الكوميديا والتراجيديا. صـحيح أنّ إعلاناته وإشاراته الإيجابية تافهة بسيطة، تحوي تقاطعات في مـسيرتها متأرجحة بين النوعيْن القديمين – التراجيديا والكوميديا، فالإحساس لا يمكن تفريقه بين وجهتيْن ليصير بعد ذلك إحساسًا واحدًا مُعبرًا ومؤثرًا تجاه فِعل أو حدث حقيقي نشط وفعّال. إلا أننا في نهاية المطاف – وبكثيـر مـن الفهـم والعقلانية، والاجتهاد – نكون أمام حادثة كوميدية على أنها تراجيدية، كمـا نفهم حادثة تراجيدية على أنها كوميدية وساخرة، تدعو إلـى الـضحك بـل والهُزْء أيضًا.. وهكذا تتتابع المحاولات. إذا كانت النظرة العالميـة تُعمـق مـن الكوميديات والمسرحيات الضاحكة، فإن هـذا يـضايق ويخنـق أسـلوب هـذه الكوميديات والمسرحيات الضاحكة الخفيفة. أما عند التراجيديا، فإن النظرة العالمية لا تستطيع أكثر من تصدير التافه والمبتـذل العـادي، إلـى المـضمون والـشكل

الجروتسكى(*). بعد ذلك تأتى كوميديا لارمويان "COMÉDIE LARMOYANTE"(**) الكوميديا الدامعة الباكية لتؤكد حجم الجماليات "AESTHTICISM" فـى الـدراما المكتوبة وما يتخلل تراكيبها اللغوية من لمحات ولمسات جمالية. وهو نموذج جديد فى الأدب يتفجر بالأحاسيس القوية التى تُعلن على المـلأ خصائـصها الابتكارية، ودراميتها فى الوقت نفسه. وحسبما يـرى مـوريس ماترلنـك (١٨٦٢ – ١٩٤٩)؛ فإن هذه الكوميديا الدامعة لا تتضمن التراجيـديا التـى تحتوى على الحكمة والتدبّر والنظر فى عواقـب الأمـور، فقبـل الحكمـة وإصدار الأحكام، وفى كل ما تحمله الحكمة من قوة وبصيرة لا بُد أن تتحدد حدود المصائر. عند الأيرلندى چورچ برنارد شو فـى مـسرحيته (قيـصر وكليوباترا) – "CAESAR AND CLEOPATRA" تظهر عدة شخصيات تحمل أعظم قوة للعقلانية والوضوح لتعمل على تفكيك العنصر التراجيدى، لكننـا نُحس فى القليل وفى الكثير بهذه القوة الكاسحة لإضعاف عنصر التراجيديا، وما نحسبه موجودًا وقائمًا فى كل دراما من الدرامات الحديثة. كان للعقلانية دور آخر فى عدد من الأماكن، وتضمّن هذا الدور تفكيك التأثير فيها. حللنـا حتى الآن إمكانات التأثير فى الصراع وفى الشخصية مـن وجهـة النظـر الداخلية للشخصية المسرحية. إذا نظرنا إلى الشخصية من الخارج فى بحثٍ عن: ما هذه الصراعات التى بداخل نفس الشخصية وتتصدر موضـوعاتها؟

(*) 'GROTESQUE': شكل غريب على نحو متسم بالبشاعة، ومغاير لكل ما هو طبيعى أو نمـوذجى، يرفع شعار الغرابة ـ والمفارقة المضحكة – المترجم.

(**) كوميديا لارمويان: كوميديا مُسيلة للدموع تمثل بداية المسرحيات الضاحكة، جاءت كنوع جديـد فـى النصف الثانى من القرن (١٨) لتؤكد جماليات الدراما – المترجم.

وفى أى شكل من الأشكال تظهر وتصعد إلى السطح؟ ثـم هـذه الأشـكال الطبيعية ما هى العلاقة، وما مـداها أو نوعهـا مـع الأشـكال التجريديـة وحاجاتها؟ هنا يجب التوجُه إلى الاتجاه المُدمر، اتجاه الهدم والتخريب لكـن فى تحديد لكل الأحكام والمقاييس. فى أغلب الأحوال تتجه الصراعات بقـوة إلى الداخل حتى تصير داخل الروح والـنفس البـشرية، وحتـى لا يمكـن تصورّها قريبة من بعضها، ومعها على هـذه الـصورة لا تكـاد نُـصدقها كحقيقة، وكحدث، وكتصرفات يمكن لنا العثور عليها فى الواقـع المعـيش. فالحدث لا يتحول إلى لا شىء لأنه ليس بحاجة ضرورية إلى شىء، كما أنه ليس بحاجة ماسة بصفة خاصة ليُغيِّر من تراجيدية الأحاسيس، لكنه يسير فى أحوال كثيرة إلى إحداث الاضطراب مباشرة. ونادرا ما تكون الأحداث هـى المُسبِّبة لبداية الصراع.. صحيح أنه يقع عليها هذا الصراع فيُعمق من التأثير الدرامى، لكنه يكون فى الوقت نفسه بمعزل عنها، فالصراع يعمل فى عـالم آخـر.. عـالم غريـب "UNSER LEBEN IST ZU INNERLICH GEWORDEN" - يشتكى هابل ويقول مضيفًا - UND ES KANN OHNE EIN WUNDER NICHT WIEDER ÄUSSERLICH WERDEN".(*)

أدرك جوته بكل الوضوح أن شكسبير كان متقدمًا عليه، وفوقه مكانةً، لأن عصره قد مكّنه من العثور علـى مجموعـة الأحاسـيس المتـصارعة المتضاربة داخل شكل استطاع أن يُمسك ويُسوِّر هذه الأحاسيس فى براعـة

(*) تحولت الأجزاء الداخلية – فى مغالاة – إلى حياتنا، وإذا لم تحدث أعجوبة، فإنها لن تعود من جديد إلى خارجنا.

مُدهشة. فموقف الموضوعية فى الحياة والنابع من الحقيقة ومـــن الأحـــداث بطبيعة الحال يتجه إلى تدمير الفردانية، ولا يسمح لشخصيتها أو عناصــــرها بالظهور. وفى الوقت نفسه يساعد كل ما هو حقيقى، عاملاً أيــضًا – وفـــى الوقت نفسه مرة أخرى – فى الفصل بين الحياة الروحية الداخلية حتى تصبح منفصلة عن هذه الحقائق؛ ونتيجة لذلك تكون نهاية المطاف عند نقطة الداخل وحدها. ويقرر سيمّال أن التطور كلما كان منحيًا إطرائيا محابيًا لداخل الحياة الروحية؛ فإنه يُصبح عدوًا مناهضًا للمثالية الجمالية للحياة، وبهـــذا يُـــصبح – من وجهة النظر الدرامية – أكثر قوة وشدّة، مُستغنيا عن أى تفسيرات بعد ذلك. فالألفة أو المودة أو الحميمة لا تطمس بأحاسيسها ومشاعرها إمكانـــات ظهور الصراع الدرامى أو حتى صعوده إلى السطح، ولكنها تلجأ إلـــى الذريّة "ATOMIZATION" مُفككة الصراع إلى ذرّات. إذا نظرنـــا الآن إلى الصورة برُمتها نراها تتماثل وتتطابق مع ما أوردناه ســـابقًا عـــن الديالوج. صحيح أنه مُهم، وأنه من الصعب على الحقائق الروحيـــة أن تتقابل مع الحقائق الواردة من الخارج، وبهذا يستحيل التعبير عنهمـــا مـــرة واحدة، ولا حتى التوفيق بينهما، دون استعمال قوة جبرية تتمحـــور حـــول مركز الأحداث، يكون فيها المكان والزمان فى حالة من التـــشتيت والتبديـــد ليكسر كل جو وكل غلاف جوى، حيث لا جدوى من الدفع إلى طريق آخر.

تصبح الحياة – بعد هذه الحالة – مادة لكن لا درامية، أو علـــى الأقـــل تتكمش الصورة الدرامية كما فى أزمان أخرى. وحتى نكون على درجة مـــن الدقة نقول: الحياة فى كُليتها فى عصر أفلاطون كانت قوية، بل ولعلها أقـــوى

بكثير من عصور درامية مضت واندثرت، بل لعل مشكلة التراجيديا لم تنل ما نالته من البحث والاستقصاء كما كانت فى عصر أفلاطون، ولم ينظر أى عصر فلسفى إلى الحياة باعتبارها شكلاً من أشكال التضاد الدياليكتيكى... إلخ. لكن الحياة الحقيقية المباشرة التى تتقابل وتتجمع، لتجد نفسها مع درامية تجريدية، فإنها فى جزء منها غير صالحة ولا مناسبة ولا ملائمة للأسلبة الدرامية، وفى جزء آخر منها فإنها كالمسمار الذى يتثبَّت فى وجه المطرقة.

لا توجد شفقة أو رثاء ولا عناصر عاطفة للقلوب فى الحياة الجديدة. وهذا يعنى أنّ كل بطولة وكل عِلّية، وكل شامخ عالى المقام يتراجع إلى الوراء. لا تُفرز البطولة والصبر عليها غير المعاناة، تسير البطولات بالأبطال إلى مسارب التدمير إذا ما كان التدمير مطلوبًا. العنصر المثير للشفقة والرثاء فى الحياة: الصمت عن الكلام والحديث، والصبر على المعاناة، كبت كل ما هو حرمان وفقر وبؤس، والسكوت على كل ما هو مرئى من هذه العناصر وكل ما هو مفهوم منها. وبعدها يبقى كل شىء على حاله كما هو، لكن الوقت يكون قد فَرّ ومضى إلى بعيد، وليس بالاستطاعة جرّ العربة إلى الوراء.. يحدث كل هذا فى لحظة خرساء. أما النبالة فتكون كامنة مستترة، فالشخصية النبيلة الراقية ذات المقام العالى لا تتحدث كثيرًا، لا تتأسف أو تعتذر، تشير أو تُلوح بإصبع من يدها وقت الأزمات والضجيج الثائر. وفى التراجيديا يُقفَل على الموضوعات الروحية والنفسية العميقة وتُغلق الأبواب عليها وتُطمَس حتى لا تشُب لها قامة، ويتم تحديد بُعد فى المساحة بين الناس والشخصيات المسرحية وبين الأعمال والأشياء. المطلوب

هو إجبار أصحاب المقام الرفيع على الخروج عنوة، والتصدى بكل فظاظة للنعومة واللُطف والرقة. لا بد من تزييف كل ود وحميمة؛ لأنّ البحث الدرامى يجرى ليكتشف الإنسان والشخصية الحقيقية بين ناس جُدد. مثل هذه الشخصيات هى الجديرة بالدراما، وبالدرامية فى شكل درامى أخّاذ.

ذكر هوفمنستال فى إحدى ديالوجاته عن تاسو TASSO: "لا أستطيع احتمال درامات المواطنين الحديثة، إذ لا أقدر على الاستماع إليهم حتى النهاية. أُحس بأنّ كل حدث وكل صراع، وكل مشهد يضع عراقيل ومشكلات تمنع الشخصيات عن التصرف، والأغرب أن هذه الشخصيات شهود عيان على السلوكيات. ولو كانوا أكثر تلمُسًا للموضوعات، وكانوا أكثر احتراما لأنفسهم وللآخرين كما فى الحياة نفسها؛ حيث أناس جيدون نتقابل معهم وآخرون نفرّ من أمام وجوههم وطلعتهم الشؤم، لما آل بى الحال إلى كراهية هذه المصادمات والتعقيدات". أسلبتْ كل تراجيديا مظاهر الرثاء والشفقة فى الحياة ووجّهت نظرها إلى تكثيف الحياة واضعةً فى بطلها إلى درجة أخيرة وقصوى كل خصائص البطولة الجديدة، لكن جماهير درامات شكسبير تعرفت على تراجيديات (إسكس ESSEX، وماريا ستيوارت MARIA STUART)، مع أنّ مادتها الدرامية وشكلها المُعلن لم يختلف كثيرا عن آدابهم. عدد كبير من جمهور كورنى شاهد على المسرح نضال فروند FRONDE بل ولعل جزءًا من هذا النضال كان بينهم قائمًا وموجودًا. إذن الرثاء والشفقة فى الحياة كان موجودًا أيضًا فى الشكل الدرامى بحسب واقع الأسلبة الفنية العقلانية المعرفية. لا بد أن الحالة هذه من أسلبة الرثاء والشفقة

للحياة الجديدة، هذه الأسلبة هى الصانعة الحقيقية للدرامية. إذا ما كان هناك خُسران كبير، فإن الحياة الجديدة هى التى تُظهره وترتفع به إلى السطح، كإحدى الخصائص عندها.

لا تتوافر الحياة الجديدة على الميثولوجيا، ومعنى ذلك أنّ على موضوعات التراجيديا أن تنقل الحياة على نحو متكلِّف فى حفاظ على البُعد الزمنى؛ ذلك لأنّ للميثولوجيا ظهورًا جماليًا ثنائيًا مُزدوجًا. الأول، هو أنّ الحكايات العينية المحددة فى رموزها، والمحددة العينية هى الأخرى إنما تعرض أعقد المشكلات الحياتية للإنسان عبْر أحاسيسه وانفعالاته. وهذه الحكايات ليست جامدة أو على قدر من الجمود أو الصلابة، ولأنها فى مقدورها صهْر كل دفْعٍ شعورى حتى ولو فى حالة التغيير، ولذلك فإن الباقى يكون أكثر من الجديد الحديث، لكنه يبقى فى نموذج جديد من زاوية التقييم. والثانى، وقد يكون أكثر أهمية، هو أن الحدث أو الحادثة التراجيدية تُمسك بقوة وفعالية طبيعية بالجماهير فى احتفاظ بالبُعد والمسافة الزمنية، خاصة أن شكلها الدرامى نما من داخلها ثم جاء الشكل ليحقق التناسب والانسجام.. تمامًا كما حدث لنا فى الحياة وفى حياة من سبقونا، جزء وصلوا إليه موروث عن جزء كان فى حياة وعصر آبائهم فى الحياة، وبغير هذه المعادلة فليس بالاستطاعة تخيّل الحياة على نحو مغاير. وكل الموضوعات التى أخذت مكانها فى الرثاء أو الشفقة؛ هى اليوم موضوعات الشعر ومادته. أو أنّ كل شعر فى صورته – بالتناقض الظاهرى – عادةً ما يكون على بُعد أحيانًا وعن قُرب أحيانًا أخرى من الحياة؛ فهو يحمل فى طياته الحقيقة والواقع،

وكذلك اللا حقيقة واللا واقع، كل عنصر فى بساطته الأولية وبطريقة عفوية أو تلقائية ورمزية فى الوقت نفسه، ووفق خاصية الرثاء والشفقة. الأصل الميثولوجى أو أسطرة الماضى - كما فى حروب الوردتين عند شكسبير - هو أنه يأخذ موضوعات الشعر عن طريق الصدفة أو الإعجاب، بطريقة ثابتة ومطلقة ولا ريب فيها؛ ولذلك تكون هذه الموضوعات مستقلة تمامًا، ويبقى التأثير الحامل للذوق الشخصى والجمالى ثابتًا مُطلقًا هو الآخر فى خدمة فكرته وتصورها، والذى يُبرز "الشوق، التشويق، الولوع" فى الأحداث الدرامية.

ذكرنا: أن مادة الحياة لم تعُد درامية، ليست لديها فُرص أو إمكانات كى تُلهب وتُشعل هذا الوقت والزمن الطويل فى قرض الشعر، مثل: التراجيديا الكلاسيكية(*). حتى تأتى الفرصة لشاعر حقيقى على الصعود إلى المنصة، حتى يصل الشعر والشاعر إلى درجة الرثاء والشفقة عند التراجيديا، لم يكن هناك بُدٌّ من الابتعاد - اصطناعيًا - عن الحياة، لتفصل المسافة بينهما وبين الحياة. تعنى الدراما الجديدة دراما الطبقة الوسطى ودراما المواطنين أغلب أعضاء هذه الطبقة. يُعتبر إبسن هو الدرامى الحقيقى على طول إنتاجه الدرامى الذى خصص حياته وأعمال حياته فى أغلبها لخدمة دراما المواطنين، فقد ملأها بالتراجيديات تلى التراجيديات. كانت القضية (المواطنة) عند الآخرين تبدو كأبيزوديا صغيرة مُتكسِّرة، تجارب

(*) الإشارة هنا إلى التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية فى القرن الثامن عشر عند كورنى وراسين وموليير - المترجم.

مسرحيـــة لا أكثـــر. فى نظريات أعماله وفى تجاربها العملية يبـــدو الفهـــم واضحًا نحو الهدف، آلاف من الموضوعات مع أشكالها العديدة أيضًا تؤيـــد كما تُشجع على وجود بذرة المشكلات داخل صلب تراجيديا المواطنين. فكل دراما تحمل معها فى داخلها مشكلات الأسلوب فيها، ومعها كأساس جوهرى لقاعدة مواطنية تلعب فيها، وعليها الشخصيات الإبسنية موضوعًا مواطنيًـــا ومصيرًا مواطنيا هو الآخر. قريب هو موضوع دراما المواطنين، ولهذا فهو بسيط وعادى. الشفقة فى طبيعتها عند الشخصيات ليست دراميـــة، وأثنـــاء تطور الدراما تفقد هذه الشخصيات أعزّ وأجمل قيمها. الحكاية فيها مجلوبـــة MAKE – UP، أو هى مُختلقة مُلفقة، صناعية، ليس بداخلها شىء من آثـــار القديم أو التقليدى ولا يمكن أن يكون؛ لذلك فهـــذه هـــى الـــدراما الجديـــدة، التاريخية بالقياس الزمنى سواء كان التاريخ بعيدًا أو قريبًا. فقد تبعت أغلـــب الدرامات بعد ذلك هذه الدراما الجديدة التى نثرت على الأرض الدرامية فهمًا جديدًا ساطعًا يتقدم كل تصورات دراما الأبطـــال. فـــى تعـــويض للـــدراما التاريخية الميثولوجية لجأت دراما المواطنين إلى خلق زمن وأبعاد صُـــنعية فى دراماتها، واستدعاء تذكارات ضخمة لها معالمها الكبرى، وإخفاء ووقف كل ما يشير إلى العادى والضعيف والتافه لتحل محل كـــل هـــذه العناصـــر القديمة المُستهلكة نوعًا جديدًا مُبتكرا من الشفقة والرثاء بعناصر لم ترد على خشبات المسارح من قبل. استطاعت هذه الخُطة الأدبية – المـــسرحية بكـــل اتجاهها إلى الحقائق، الإقدام بشجاعة على النوع الجديد، وكان بيت القـــصيد من الخُطة يستهدف استبعاد الدراما التاريخية القديمة ومحـــو آثارهـــا فـــى العروض المسرحية، ووضع التاريخ المعاصر بأحداثه ورواياته فى صـــدر

الريبرتوار فى المسرح، لكن لكل تاريخ تاريخًا آخر لأنه لا يمكن استبدال الرمز الحقيقة فالعكس هو الصحيح (لا أفكر هنا فى "حقائق التاريخ" العادية فتاريخ دراما الحكايات التاريخية ليس من العدل مقارنته بالحقائق أو العدالة مثلاً عند شكسبير فى دراماته التاريخية).

نأتى إلى مرحلة **PATHOS**. إن أول حدود للشفقة والرثاء جاء (اجتماعيا) أو على شكل اجتماعى فى التراجيديا، كما وصل على صورة طبيعة روحية نفسية، وإضافة إلى الثراء الأدبى والغِنَى المسرحى الذى نعمت به موضوعات المسرحيات، والنعومة السيكولوجية والصفاء والرقة والأناقة التى تعادل درجة نقاوة معدن الذهب، لكن المشكلة فيها الآن قد تحولت عن ذى قبل؛ فخلت التراجيديا الجديدة من الثابت والمُطلَق، نقاش حول موضوعاتها لا يوجد ولا يمكن أن يكون مُتصوَرًا، فهو فى الخارج البعيد. أما بالنسبة إلى الأحاسيس فكان المقياس والفيْصل فيها على أساس مَنْ هى هذه الشخصيات، ما مصيرها الذى يجب أن ننعته. أو نطلق عليه لفظة التراجيديا؟ وهنا أصبحتْ التراجيديا (وجهة نظر). فالتعبير من وجهة النظر ينتهى عند الداخل، وإذن فهى صفة روحية نفسية ومشكلة روحية ونفسية أيضًا، تقف قوة التعبير وتستند إلى المثير للعواطف وللذكريات، الذى يمكن إطلاق مصطلح التراجيديا عليه وحده، وهذا المثير هو وحده الذى يمكن له الكشف عن القوة والكثافة فى العاطف بالقلوب والكاشف للرثاء باعتباره عَرَضًا من الأعراض وأمارة أو علامة على التراجيديا. الظاهر أنّ هذا الدفْع على هذه الصورة لأن الأعراض والأمارات والعلامات قد دفعت بالعناصر

التراجيدية من الحدود الدنيا العميقة. أحسّت الجماهير المسرحية وغير المسرحية بالصورة المقبلة الجديدة، فاختفت كلمات وعبارات مثل: ليس بالتأكيد، الموقف ليس مؤكدا، وعبارات غير محددة أخرى.. ما هو يا تُرى هذا المصير الذى يمكن وصفُه ونعتُه بالتراجيدى المأساوى؟ لهذا جاء البطل فى الدراما الجديدة أكثر أسلبة وأكثر ميلاً وتقبُّلاً للجوانب النظرية وعلوم البيان، أكثر منه عن البطل القديم؛ فصورة بطل الأبطال اليوم يجب الارتفاع بها إلى أعلى عليين. أولاً: بسبب ضرورة وجوده والاحتفاظ بالخبرات التراجيدية، وحتى تبقى المسافة فى توافق وانسجام مع الخبرات الحياتية القائمة التى لا تظهر بالضرورة فى شكل تراجيدى. ثانيًا: لأن داخل الدراما – والذى يخلو من إمكانات الرفع والارتقاء الموضوعى للدراما – يستوجب لمصيره رؤية تراجيدية تجاه الرثاء والشفقة اللتين تتطلب كل منهما وزنًا وثقلاً يُعلن عن خصائصهما. هنا تظهر الأسلبة فى حالة معرفية عقلانية إدراكية، ويظهر البطل والبطولة فى حالة الأسلبة هذه فى وضعية تراجيدية. تظاهُر بالشعور والعاطفة اصطناعى يبعُد عن الحياة، لأنّ رسْم الشخصية الدرامية فى كل مكان هنا وهناك، حيث الجهاد والإصرار على الارتفاع بالقيم إلى التراجيديا. يؤدى الموقف إلى جلال ووقار وإلى سُمو جامد ومتصلّب عند الإنسان – الشخصية المسرحية، وتصطدم النعومة والرقة فى الحياة بهذا الجمود والتصلب وعدم الليونة، كلما تقدمت إلى مشارف التراجيديا الحقيقية التى أحسّها لودفيج LUDWIG(*) عند نقطة التدهور. كما

(*) إميل لودفيج EMIL LUDWIG (١٨٨١ – ١٩٤٨) كاتب ألمانى، كتب سير عظماء الرجال – المترجم.

انتقد هابّل كل الأسلوب التراجيدى الحديث عندما كان يتحدث عن شخصياته الدرامية. يكتب:

> **"HABBELS CHARAKTERE SIND TAG UND NACH IN IHRER VOLLEEN WAPPENZIER ; JEDE PERSON IST BESTÄNDIG AUF DER JAGD NACH DEN EIGENEN CHARAKTERISTISCHEN ZÜGEN.. – DER CHARAKTER IST IN JEDEM BIS ZUR MONOMANIE GESTEIGERT. DIE CHARAKTERE SIND DURCHAUS BLOSS MIT LOKALFARBE GEMALT."(*)**

لا تُنبئ هذه الحالة إلا عن أسلوب قلق غير مطمـئن للوصـول إلـى الهدف المنشود. ألا يكفى ما فعله كُتَّاب الكلاسيكية الفرنسية؟ فطبيعة الرثـاء والشفقة تعطى تجريدًا محددًا ومُعينًا لحاملى هذا الرثاء والشفقة. البطل يحاول الابتعاد بقدر كبير ومساحة واسعة عن الحياة ليكون أكثر أسـلبة معقولـة، تصوّره عاملا من عوامل التهديد والوعيد؛ ثم – هذه وجهة النظر الفاصلة – قد تكون نموذجًا للجمود والصلابة أحد عوامل التهديد والوعيد، والتى يمكن أيضًا أن تكون نابعة أو مُستقاة من المتناقضات أو المتضادات التى لم تعـد صالحة الآن، ولا هى رمز لأى شىء هذه اللحظة. ويكشف الموقـف فـى النهاية عن تفاهة وابتذال، وعن فراغ وخلاء وحماقة، وعن أبطال درامـات

(*) يذهب أبطال هابّل صباحا ومساء .. نهارا وليلا حاملين شعارهم التزييني.. بعض الشخـصيات تعـدو وتلاحق إشارات الشخصية وعلاماتها بحكم الميراث – مسّ أحادى MONOMANIA وتركيز مُفرط على فكرة واحدة، وما هو إلا اعتلال فكرى مقتصر. لقد دهنهمْ مُبدعوهم – كُتابهم – بلون واحـد فـى النهاية – المترجم.

يُجعجعون بأصواتهم وأدوارهم المسرحية. (رأى شيللر أنّ هذه الحالة تنطبق تمامًا على حالة التقليد والمحاكاة؛ حيث يبرز الخطر برأسه إلى أعلى). كانت الأسلبة فى القرن (١٧) عند الفرنسيين وفى بعض منها عند شيللر تتوقف على ثمن التضحيات الكبرى، ومع ذلك فقد كانت متقاطعة مع أحداث درامية أخرى؛ لأن الإنسان – أو الشخصية الدرامية النابعة والمنطلقة من خصائصها المستقبلية تؤسلب المهم والأهم فى حياتها، حتى تُعلن عن هذه الخصائص بالعقلانية وإدراكها لها وكذا طريقة الإعلان عنها إحقاقًا لذيوعها ونشرها؛ لأن الأسلبة، حتى إن لم تكن اتجاها فإنها خط من الخطوط المرتبطة بالحياة الإنسانية وكذلك بالإنسان. فشخصية **POSA** عند شيللر، وشخصية بيكولوميني **PICCOLOMINI** عند ماكس **MAX** فى (ڤالينشتاين **WALLENSTEIN**)، وكذا شخصية مورتايمر **MORTIMERE** فى دراما (ماريا ستيوارت **MARIA STUART**)؛ لا تتحدث ولا تنطق بما نطق به أشخاص دراما "السيد"، وكذلك شخصية البطل ولدنبراخ **WILDENBRUCH** كانت هى الأخرى خالية من النعومة بعيدة عن النموذج. هذه الأسلبة فقدت رويدًا رويدًا معناها وعلانيتها؛ وحيث جاء القرن (١٨) بمبادئه وتعاليمه وواقعيته (والتي كانت واقعية مثالية بحق)؛ ليعصف بالحياة القائمة وبالشكل الذى قبعت فيه الأحاسيس الباقية مالئا هذا الفراغ بإبداعاته وفكره وفلسفته. كل ما كان قديمًا لم يُعد صالحا للقرن (١٨). كان الهدف الجديد فى أن تكون الطبيعة هى الشغل الشاغل لإبرازها، وليس بالضرورة وجودها فى الدراما حتى يمكن تفعيلها على شكل درامى فنى. كانت خصوصية الطبيعة (واحدة)،

لم يُعثر عليها فى الحياة كقوة هائلة حتى تتسيد الموقف، أو بمعنى آخـر: إن كان لسان الحياة هو: الباثولوجيا PATHOLOGY بما يعنى (علم الأمراض.. أسبابها ودوافعها). فى الواقع، ماذا يعنى هنا الارتفاع، وماذا تعنى العقلانيـة أكثر من مرض من الأمراض، مثل مرض هائج ومُتفشٍ على نحـو غيـر مكبوح، يحتاج إلى الباثولوجيا لفحصه والنظر فى عواقبه خاصة وهو يجتاح الإنسانية كلها. إن الأمر الطبيعى فى هذه الحالة هو الدفْع بمحركـات القـوة المقبلة من الأسلوب الدرامى الحديث.. وعنْوةً؛ فإذا كـان الأمـر يـستدعى تحقيق وإثبات الأسباب النفسية والروحية فإن هذا الأمـر لـن يقـود إلـى سيكولوجية طبيعية. وكلما كان الموقف الدرامى قويًا عند الإنسان والشخصية المسرحية؛ تضاعفت معانى الأسباب النفسية والروحية، فعندما نفحص أحـد أعمال ليسنج (MINNA VON BARNHELM) نعثر على الآثار الأولى عنـد شيللر فى شخصيات إخوة مور MOOR فى دراما اللصوص. تقـوى هـذه الآثار أثرًا بعد أثر عند شخصيات كلايست KLEIST(*) لترتفع إلى الأعلـى لتصل إلى شخصيات هابّل وأبطاله وبطلاته من النساء. أمـا عـن الأكثـر عصرية فلا داعى للحـديث عنـه كثيـرًا. كيـف كانـت الحاجـة إلـى الشبيه الباثولوجى وتقنياته، والذى أوجد علاقة بينه وبين الدراما؟ هذا ما انتبه إليه شيللر وأحسّه، عندما كتـب إلـى جوتـة عـن مـسرحيته إفـجنيا IPHIGENIA يقول:

(*) هاينريخ ڤون كلايست (١٧٧٧ – ١٨١١) – HEINRICH VON KLEIST درامى ألمانى شهير – المترجم.

OREST SELBST IST DAS BENDENKLICHSTE IM GANZEN ; OHNE FURIEN KEIN OREST , UND JETZT DA DIE URSACHE SEINES ZUSTANDES NICHT IN DIE SINNE FÄLLT , DA SIE BLOSS IM GEMÜT IST , SO IST SEIN ZUSTAND EINE ZU LANGE UND ZU EINFÖRMIGE QUAL , OHNE GEGENSTAND"(*).

فإذا لم تكن هناك ميثولوجيا فإنه من الواضح أن هذه الحادثة كما عند أى حادثة أخرى، فإنه على الشخصية أن تقدم كل الأسباب لهذا الموقف، وتعرض كل الموتيفات والمُحركات المقبلة من باطن الشخصية، وأن ذلك يؤكد أنّ المصير لا يأتىَ إلا من الداخل ليكون النهاية الأخيرة فى الخارج. ونلاحظ هنا أنّ الباثولوجيا هى التى تقود الشخصية إلى هذه الحدود الأخيرة. أورست عند أسخيلوس لم يكن على المنوال نفسه، لم تلحقه الباثولوجيا لأنها جاءته من الخارج كما هى بالعكس عند جوته الذى أتته من الداخل، عنده كان المصير كشخصية عصرية من خلال الشعر. مثل هذه الباثولوجيا توجد ووجدت بالفعل فى عدد من الفكر الأدبى عند كُتاب قُدامى فى شخصيات أعمالهم فى فيدرا، هيراكليس – هرقل، أياس **AIÁSZ**، لير، أوفيليا **OPHELIA**، كل واحد من هذه الشخصيات له مصير يتجه إليه بالحتمية، هذا المصير هو مأساته حيث تتوقف التراجيديا ساعتها عن النمو أو التقدم نهائيا. هناك حالات وأنواع أخرى من الشخصيات والتراجيديات، تنمو فيها

(*) لعل أورست نفسه هو السؤال فى كل الأحوال، دون اغتياب أورست فلا وجود له فى الدراما. وعلى ذلك فكل حالة اغتياب تأتى بأسباب لا يمكن الإحساس بها، لأنها تظل مُخبأة فى نفوسهم ودواخلهم. هذه الحالة طويلة إلى حد كبير، وصوت واحد ينطوى على المبالغة، مع أنه خالٍ من المعاناة فى موضوعه (ترجمة راب جيرج- RAÁB GYÖREY).

الباثولوجيا وتمتد بل وتتشيّد التراجيديا عليها مثل هيبوليت حيث كل شــيء فيها مكشوف معروض على شاشة البروچكتور اللامعة: لقد أرسـلت آلهـة اليونان القديمة كل شيء إليها. يبدو كل هذا كأنه مـشكلة تقنيـة.. يظهـر كـأنـه ليـس فَرْقًا محسوسـًا مُقررًا، فالمغتابـون يطـاردون أورست، أو الشمطاوات العجائز هن اللاتى تُحركن بكلماتهن المسمومة حتى لتصلن إلى غايتهن كما فى مكبث شكسبير، أو أنه لا وجود لأى طمأنينة يمكن أن تُرجى كما فى شخصية هولوفرنس **HOLOFERNES** فى دراما هابّـل المعنونـة (يهوديت **JUDIT**)، لكن الفرق هنا فى التأثير.. أى منه يأتى من الخـارج؟ وهو الذى تُرسله آلهة الإغريق إلى الشخصية، وهو عادة ما يكـون عامـا، ويكون هو المصير بعينه فى النهاية. هذا المصير يأتى فى شكل واحد لكـل الناس، وفى تحليله الدقيق فهو لا يكون مُركبًا **COMPOUND** فى شخـصيته الماضية القديمة، أو هو على الأقل مصدر هذا التوتر. لا تزال المتتابعـات تأتى وتنبثق من الأحداث الداخلية لكنها تتقدم إلى السطح بواسطة الشخـصية المسرحية، إلا إذا تعطلت عند مسافة بعيدة سبّبتها الشخصية، ففى مثل هـذه الحالات لا يمكن نعتُها بالصفة الدرامية. مثال: (أوزوالد، رانك **RANK** فـى نورا أو بيت الدمية لإبسن)، ولذلك فإن هذه المتتابعات عادة ما تُرى وتُسمع أنفاس مرضها وعبْر تكثيفاتها التى تحتاج دوْما إلـى الزيـادة والازديـاد. الباثولوجيا هى العامل الوحيد الإيجابى والفاعل للشخصيات غيـر الدراميـة والمواقف غير الدرامية؛ فهى تعطيهم وتمنحهم تكثيف الأحداث، كما تمنحهم كذلك مزيدًا من القوة والعزم والتصميم لمجموع الأحاسيس والمشاعر، ليصل الحدث والموقف إلى عتبة الرمز، وتتحصن الشخصيات عادية ومألوفة فـى

الواقع المعيش، نابعة من يوم الأسبوع العادى ثم تضعها فى ثبات وأمان. يكتب والتر كير(*): "هذا المرض هو من نتاج الشعر الرومانتيكى... قَدِمَ من البعيد القديم ليدخل إلى الشخصية، ومع ذلك فقد بَقِى كحقيقة من الممكن العمل بها...".

تبقى التقنية هنا أيضًا كما هى فى كل الأحوال، لكنها هنا تقنية عَرَضيةٌ تحمل إشارات وعلامات **SYMPTOM**؛ وهو ما يعنى أنّ الحياة لا تدفع إلى ازدياد التراجيديا إلى الأعلى عند الصراعات النموذجية؛ وهو ما يعنى – مرة ثانية – أنّ القادم والآتى من الخارج (وهو المصير) يضغط فى لطف وبطء، وفى بطء أيضًا يمتص كل الشخصيات، مُناوشًا المرّة بعد المرّة كل التعب والإحباطات، والانحدارات البطيئة والمنزلقات وكل عناصر التدمير.. هذا هو الشكل لتراجيدياتهم. فالقصة الكبيرة الحديثة لا تلتفت إلى الباثولوجيا، على الأقل ليس بمثيلاتها فى الدراما، لأنّ القادم إليها من الخارج بكل جزئياته، وقطعه المُتكسّرة عادية ومبتذلة فيما تقدمه من تعبير؛ ولذلك يبقى المصير فى الوجود. لا حاجة إلى التركيز أو التكثيف، ولا إلى إمكانية تسمح للشخصية بالهروب؛ وهذه هى الباثولوجيا. جميل أن نذكر رواية مدام بوفارى فى هذا

(*) والتر كير WALTER KERR ناقد أمريكى شهير، هو الناقد المسرحى الأول لجريدة هيرالد تريبيون الأمريكية. وهو صاحب البحوث الدرامية (الدراما غير المعقدة، لغة الدراما)، يتجه بنقده إلى النموذج الأدبى والمسرحى عند شكسبير. ويعتبره نقاد الغرب من النقاد الرجعيين الملتزمين بالرأى والنظرة. وهو ناقد معارض لمسرح الأبسيرد وحانق عليه، معتبرًا هذا المسرح مسرحًا رجعيًا نتيجة لما تقدمه درامات الأبسيرد من مجتمعات مهزوزة مضطربة وغير ثابتة أو مستقرة وفاقدة للحدود والمعايير الفنية فى حياة المسرح – المترجم.

المجال لنقارنها بشخصية هيدّا جابلر عند فردريك مورو، وكذلك دراما البيئة خانقةُ أبطالها. كم مرة أجبرت الباثولوجيا هابّل فى شخصيته الصانع أونتال ANTAL؛ ليصبح ضحية التعصبّ للشرف، وجوتة فى إدراكه وحساسيتّه فى شخصية تاسّو، حتّى تصبح الشخصيتّان فى حالة تعادل مع الصراع العينى المحدد؛ لأنّ الحياة هى التى تطرح التعادل لكل تصادم أو تعارض، وهى بذلك تدمر الجميع (وبصبورة ملحمية) تُدمر الناس أيضًا. وحينئذ فليست هناك رموز – ميثولوجيا – يمكن لها أن تواجه وحتى بكل قواها هذا الموقف الذى لا ينتمى إلى الحياة العادية التافهة فى إمبراطوريتها التى هى تفكير تجسيدى؛ سواء كان واحدًا أو متحدًا مع عناصر أخرى. وطالما كانت المعرفة التاريخية تصورًا لفكرة أو إسقاطها، بشرط أن تكون الحياة الداخلية الجديدة متوافقة مع العناصر، فإن تصورّ الدراما التاريخية لا يستطيع إلا أن يُخفى ويُخفف من الموقف. ويتركز كل حلوله على إحضار أو استدعاء قوة ميثولوجية، لكنه – أمام الذين انتظروا كثيرًا الرومانتيكيين – يُصبح عاجزًا عن الإنتاج، ولا يحتمل إنتاج الحياة المعاصرة. وعندما تكون الدراما فى صلب الحقيقة، تكون الحياة كبيرة، ويتنفس أبطال الرثاء هواء الوجود، حيث كل بروز أو نشوء لكل جزء وكل قسم ينثر الأحاسيس والمشاعر التى تتضمن قوة مثيولوجية ضاربة (شخصيتا نابليون وبسمارك)، هناك تكون الكلية والشمولية، وهذه هى القوة الفاعلة. هذه الكلية والشمولية اللتان تظهران من بعيد وتُرى ككلية وشمولية، لتُعلن عدم الوجود لأى دراما فى المستقبل. أتاحت الدراما الفرصة والإمكانات هذا البُعد الذى يحكمّ فيه مرة ثانية عدد كبير متراكم من السابق فى عناصر التفاهة والابتذال، وهى عناصر لا تحمل

الرثاء أو العاطف للقلوب كما أنها لا تتوافر على الشعر ولا على أحاسيسه وعواطفه، ولم تعرف فى طول حياتها إنتاجًا ميثولوجيًا معرفيًا. وصل شيللر بخبرته الفنية عندما تعقّدت الحياة العامة فى المدن الكبيرة، وبحسّه الفياض وتذكاراته الضخمة حاول التضييق على الأُطر الدرامية (البوليس DIE POLIZEI) فيها بَقِى الموضوع كلما كان الإطار الدرامى منفجرًا وعظيما، وهكذا وجد شيللر الأشياء والأحداث، والأبعاد التى لا بُد لها أن تكون متوافقة مع بعضها. وبدلاً من محاولاته نقل وجهة نظره كحقيقة إلى الدراما، اكتشف تفاهة الموضوعات، وربكتها ومُعوقاتها، وعرف تمامًا عدم ضمان التأثير الدرامى فى هذه الدراما. هكذا بدت الباثولوجيا نتيجة تابعة بالضرورة لمشكلة التكوين الفنى أو البناء الدرامى كما نُطلق عليه، وأخطارها اليوم معروفة وظاهرة للعيان لكل درامى أو مسرحى. كتب هوفمنستال أن "الباثولوجيا ظِلّ، وظيفته أن يغطى الاختصارات الداخلية غير المؤكدة". كما أدلى بول إرنست وبطريق الصدفة وبسخرية بحديث اقترب فى مضمونه ورأيه من رأى هوفمنستال حين ذكر أنه: "من المؤكد أن نفهم أنّ الشاعر قد أخطأ فى التركيب الفنى، إذا كان (عمله) باثولوجيا"، وهنا يبرز سؤال: أيمكن الهروب اليوم من الباثولوجيا على وجه العموم، إذا ما كانت موضوعات وأشكال الحياة المعاصرة تقتضى التعبير عن شكل درامى معين؟ ثم، هل هناك إمكانية لهذه الحياة بطبيعتها أن تكون درامية أو تتوافر على الدرامية؟ ليس الأمر على هذه الصورة، فالأهم فى الدرامية الحقيقية قد دُمِّر، لأنّ العمومية قد انتهت من جذورها، وفقدت فى اتجاهها الخاطئ كل رقة ونعومة نفسية، وهل فرصتها الوحيدة الباقية لا تزال مفتوحة؟ لا، فالأمر ليس مشكلة ثقافية

أو مشكلة تقنية حسب رأى كاسنر KASSNER وفهمه، فى هذا المقام فإن كل ثقافة يظهر فى مواجهته السؤال نفسه: بأى شكل من الأشكال تستطيع الثقافة أن تنقل خبرتها إلى التراجيديا؟

(٥)

هنا أُلخّصُ كل ما ذهبتُ إليه: إن الحياة الجديدة مثل مادة ومثل شكل؛ فقد أعطت إعلان حياة الإنسان – الشخصية الدرامية، وفجرّ ذلك المنْح الكثير من الأشكال.. وفوق كل ذلك، فالحياة بكل علاقاتها واقترابها قد فكّكت كُـــلاً من الفصل والافتراق بين الإنسان، والمصير فى وضـــوح وتمعُّـــن، وهـــذه النقطة تُهدد الشكل لا محالة. ولحل مشكلة الأسلوب فإن هناك طريقًا واحـــدًا موجودًا فى حل مشكلة المصير. ليس فى تكوين الحياة نفسها فقط، لكن أيضًا فى الحاجة إلى إجبار الدراما على البحث عن نقطة الثقـــل فيهـــا، وخـــارج الإنسان. إن كل ما يُحضره الإنسان من مادة تعبيرية واضحة لم يكن أكثـــر من نسج وغزْل أو تلفيق قصة تبدو نشاطًا فرديًا طاردًا من المركز. وكان لا بد أن تكون مبادئ مشكلة الأسلوب على الوجه التالى: البحـــث عـــن نقطـــة المركز لاكتشاف القوة المُحركة للحياة، هل تحتوى على عنصر التوازن فى هذه القوة؟ كما ترون فإن السؤال يتضمن أمورًا فنية دقيقة، وحولها تتجمـــع عدة أفكار حول التقنيات. وهذا الواجب لهذه التقنيات وطرق حلوله تدفع إلى مشكلة الحياة فى المستقبل: بحثٌ عن مركزية هذه الحياة.. فى الزمن القـــديم بل وكل الأزمان القديمة، وكذا الدرامات فى تلك العصور لم تظهر على مثل

هذه الأسئلة. ومن وجهة نظرنا فإن المركز كان فى السابق جمْعًا وحـــشْدًا. وحتى زمن العصور القديمة عاش الإنسان تحت تأثير قُوى مختلفة فى حالة من الدهشة والهلع (خبرة تراجيدية).. بمعنى أنّ هناك قُوى كثيرة مجهولة لا يعرف الناس شيئًا عنها. كيف كان بالإمكان التحرك وسط هــذه الــصخرة العاتية ولو فى لحظة واحدة بين هذا الفضاء الواســع للاســتراحة أو أخْــذ الأنفاس؟ إلا أن يديروا ظهورهم لهذه الأمواج العاتية ليدفنوها خلف حياتهم، التى ضاقت عليهم وأقضّت مضاجعهم، ثم عادت إلى هدوء بعد ذلــك مــن جديد. برزت الحياة الجديدة مباشرةً، من الهيــولى والـــلا نظــام (الــشواش CHAOS) واللا تكوّن؛ ثم نمت وترعرعت فى اختلاط ما بين نظــام حيــاة رومانية وبين حرية إلى الأبد ظلّت مُنتقصة. جاءت الحياة الجديــدة بنزعــة تفكيك القديم، والبحث عن جديد غير صلد أو مُتحجر تمنح الناس اســتقلالية ذاتية. فى مثل هذه الحياة لم تكن هناك مُصمتات أو جمود صامد قوى علــى أقل تقدير، ولا شيء، فالقاعدة الأساسية لم تكن موضوعًا للبحث أو النقاش. كان تعدد الطبقات – الذى هو بمثابة التوجّه الأول فى طريق الدراما – أقوى سيطرة ومكانةً وسط هذه المجموعات والألوان من الجماهير التى كان على الدراما أن تضعهم فى نقطة مركزيتها للتوجه إليهم بما تريده من إعلام. لــم يكن هناك أى أسئلة ولا أى تساؤلات حول جماهير الدراما الجديدة لتبحث لها عن ردود أو إجابات، خاصة فى الإجابات التى تتعلــق بــالتقييم الأخلاقــى للمجموعات الجماهيرية، ولا عن الحياة التى تشترك فيهــا وتعــيش علــى أرضها هذه المجاميع التى كانت تمثل قوة عمياء بــسيطة وبدائيــة وفاقــدة

للعقلانية تمامًا؛ ليس لأن الكل مشترك فى أسلوبها ومعاملاتها فقط، ولـــيس لأن الدراما إنما هى عامل اشتباك مع الجماهير والمجموعات، ولكن من أجل الاتصال المحتوم مع هذه الجماهير.

بقى فى الأهمية الأولى السؤال الفنى، البحث عن المركز؛ وهو ما كشف عن إشكالية الدراما الجديدة، والذى استكشف الإجابة عن السؤال الفنى، بما لم يكن له نظير من قبل، وبما لم يسمح فى زمن من الأزمان ولا فى العـــصور الماضية بحرية التطرق إلى هذا الموضوع بالبحث والتنقيب. فالدراما الجديـــدة لم تتبع – على وجه التأكيد – قاعدة من قواعد الدراما القديمة المؤكـــدة دوْمًـــا عندما كانت فى مرحلة التكوُّن والتشييد. كان على الجديـــدة أن تبنـــى نفـــسها بنفسها.. أن تُفتش عن المضامين وعن الحدود الفاصلة والعناصر التى تضمن لها التغاير عن الدراما القديمة كعالم مكتمل للحياة يعانق الجماهير ويقيم بينهـــا علاقات محمودة؛ وهو ما جعل الحديث عن الحقيقة صعبًا، والصعوبة نفـــسها كانت هى التى سادت وتقدمت الخطوات الأولى فى البحث عن الأشكال التـــى اقتضتها الدراما الجديدة والمناسبة لها ولظروفها وزمنها. كما اقتضى البحـــث التعرّض إلى كثير من الأحاسيس والمشاعر لدى الإنسان اقترابًا من الإنسانية.. كل هذه الأفكار والآمال لعالم الدراما الداخلى ولتماسكه قد أفضى إلى إشكاليات نظرية ومشكلات عملية تطبيقية لعالم الدراما نفسه؛ لأن هذا المركز الذى تلتف حوله المجموعات والمجاميع لم يأت به غير الكاتب الدرامى. لم يكـــن الأمـــر إذن – والحالة هذه – أكثر من فكرة، من رؤية ونظرة، مثلُها كمثَـــل تـــأملات الفلسفة أو حدس وبديهة رائعة لا أكثر. ومع ذلك، وأخيرا، فإن الإنسان كـــان فى حاجة إلى الشخصية، لينظر إلى الحياة برغبته الخصوصية، وهنـــا أيـــضًا

يوجد التناقض الظاهرى الذى يشير إلى العلاقة بين مادة الدراما وأخلاقياتها وعلى تنظيمهما معًا الذى ينتهى فى نهاية المطاف فى صورة درامية تمثل الوجود، الشكل، الجمال (الإسطاطيقا). من وجهة نظر أخرى: نطّلع على توازن بين القُوى، علاقات جمالية تدخل إلى عالم الدراما، ويُساعدها على الوجود التوازن نفسه، ولتبقى بعد ذلك داخل حدود الأخلاقيات والذوق والسلوك. أو بكل بساطة: كلما كانت التراجيديا لا تستحوذ على الأخلاقيات داخليا، كما لا تقبل الخارج المقبل إليها؛ فإنها لن تتحول إلى المشكلات، ولهذا كان طبيعيًا كل هذا التنظيم وهذا الاستقرار. فهناك افتراضات مشتركة بين الكاتب الدرامى والجماهير من نقطة البدايات. وكان من الطبيعى أن نصل إلى المتتابعات التاليات، بعد هذه الافتراضات الأولى، ولما كان من الطبيعى غياب الأخلاقيات عن الدراما؛ فكان على الاسطاطيقا أن تبدأ العلاقة مع الأخلاقيات، لكن المسبّبات هى فى المركز، إذن فلم يكن بد ولا حل أو طريق إلا بإعادة التكوِين الفنى (فى بِنيته). وهذا يمثل مشكلة كَأْداء للدراما القديمة فى توازيها وتطابقها بين الأخلاقيات والوحدة الجمالية عند الخبرة التراجيدية. هنا أيضًا، كما فى كل مكان، هذه الوحدة التى كانت شيئًا طبيعيًا فى زمنٍ ما، بحثت عن المحجوب CELLA الذى كان إحساس الحياة البدائى ممتلئًا برغبات وتطلعات عاطفية معقدة فى موضوعاته، تنتهى إلى أفكار عميقة متجذرة فى اللا شىء وكانت بحق تمثل أساسا متأرجحًا غير ثابت، يصعُب حلُّه، وحلّه هو مشكلتنا فى حقيقة الأمر.

وحتى يصل عالم الدراما إلى حالة الوحدة ونقطة التضامن مع المركز لم يجد أخيرًا إلا طريق التفكير. تبعت بعد ذلك الصراعات بصورتها

التجريدية التى سبق الحديث عنها، والتى نشأت من المادة: الحدث ونشاطه، الجريمة والعقاب، الإنسان ومصيره. ولم يكن من السهل إذن خلق أو إنشاء علاقة اتصال على غير هذا النحو؛ حتى يمكن الحفاظ على التماسك والتشابك بين الفن والسوسيولوجيا لأن لكل منهما جانبًا يتضمن تماسكًا مع الجانب الآخر، فالسوسيولوجيا تقول بأن التجريد مُكلف بالبناء وتشييد العلاقة والاتصال بين الإنسان ومصيره بدلاً من تقييم علاقة المصير التى صارت إلى المشكلة. أما من وجهة النظر الفنية، فإن مشكلة التأثير الدرامى وافتراقها ماهى إلا الامتداد والتتابع التالى.. إنه ليمكن لنا أن نُعبر عن العلاقة بالعكس أيضًا، فأقول، ما دمنا عثرنا على المركز من الناحية الفكرية، والذى تحتضنه الدراما وتحفظه لديها، ولمّا كانت الشخصية كيفية مستندة إلى قاعدة الأسلبة، وتتقاطع فى الوقت نفسه مع تجريد عقلانى، فإنها تتحول إلى كل تأثير جماهيرى، وإلى كل تأثير درامى.

لكن، كيف يُعبر الصراع أو تُعبر صورته التجريدية فى الدراما؟ حتى الآن لمسنا فى أسئلتنا إمكانات الدراما، وهل يمكن تصوّرها على وجه العموم باعتبارها دراما الكون – أو العالم؟ بعض الدرامات هى فى مواجهة السؤال فى الواقع، وتتوافر على تماسك نموذجى وعلى صراع تجريدى وعلى تعابير بين الناس والناس أو بين الشخصيات والشخصيات الأخرى وفقًا لعلاقات وتماسّات بينهم وبين بعضهم. تحتاج صورة الصراع التجريدى إلى تقاطع حتى تحقق معناها.. بمعنى أنّ بالإمكان الارتقاء بالدراما إلى درجة عُليا تحسينًا لمستواها عبر شبكتها وكذلك ترتيباتها ونظامها أو أنظمتها، عبر الحاجات التجريدية والمُجرّدة التى لم تخرج بعيدًا عن الشخصيات المسرحية. من هنا نرى تقابل الشخصيات عن طريق المصادفة البحتة تماما بينما تجرى

الشخصيات أمامنا يمينا ويسارًا (سواء حدث ذلك بمقدمة أو تمهيد عاقل ومتزن، أو عن طريق الاستناد إلى رؤية أو تخيّل أو حاسة بصر فالنتيجة واحدة) كشخصيات مختارة ودرامية وفى لياقة مع هذا القيد التجريدى. هذا النموذج كلما كان على مزيد من القوة والشدّة أفصح عن تعبير أقوى وأشد، وأوصل الشخصيات إلى رأس المصادفة الشفافة. إذا ما تساءلنا مستفسرين عن مضمون هذا النموذج فإننا نعرف الإجابة، كما نعرف كذلك أنّ النهاية الجامدة الصعبة والمتعصبة للدراما، وسقوطها غرقًا فى العقلانية النقية الذكية؛ إنما يعنى فى حقيقة الأمر خفض المجازات والاستعارات وضعفها إذا ما لوحظ هذا النموذج بطريقة مباشرة، وليس متأخرًا فى النهاية عن طريق التحليل. إذن مشكلة الأسلوب هى: كيف يمكن له أن يربط عدة عناصر ربطًا عضويًا لا ينفصل، على أن تتبع هذه العناصر وتأخذ كل منها دورها فى النمو من الوهم ومن صورة خادعة قوية كمحاولة لإيقاظ روح ونفس المتفرج المسرحى حتى تظل الصورة خالدة فى الآداب والفنون. وهى حتى يومنا هذا تُرى فى الأعمال التأثيرية، كما تظهر فى الباثولوجيا كصورة خادعة تؤكد الحدس والغريزة أو الشعور أكثر من التوكيد على العقل وفقًا لقانونها ونموذجها. هذا الربط لا يحدث عند نقطة محددة، لأنه مُتكوّن من عناصر شتىً حتى إن ظهرت فى صورة التجانس فإنها فى داخلها ونظامها لا تحمل التجانس (لأنها متماثلة أو هكذا تبدو، لكنها مختلفة أيضًا فى النسيج العضوى)؛ ولذلك فإن كل نقطة ناقصة، وكل نظام أو صيغة أو شكل فهو منقوص غير محسوب، لكن لمّا كانت المادة متغايرة الخواص كالهيتروجين كان لا بد لها من الاتحاد فى تكوين وربط متحد.

أهمية النموذج أو الشكل المحتوَى:

تحتاج الأحداث العنيدة التى لا تقبل الصُلح إلى: قياس أكثر قوة وامتدادا، كما فى بعض الدرامات الأخرى، فهذا النوع من الدرامات فى حاجة إلى شكل يتوافق معه وإلى مادة تتعامل فى خدمته رغم كل ما يتعلقُ به من عدم التفكير السليم كما فى الدرامات القديمة أيضًا. إذن يحدث حدثٌ لأنه لا بد من وقــوع الحدث، وهو فى هذا الحدث مضطر أن يُدمّر أى شىء فى طريقه فى ســبيل ظهور وإظهار الحدث بالطُرق التالية: يُزيح كل ما هو قابل للبقاء والانتمــاء، يقذف بكل الوسائل التى يمكن للشخصيات أو الإنسان أن يستعملها كعون لــه للوصول إلى أهدافه ما دام أن النموذج عنده ليس فى حاجة إليها، وهى الهدف وأول الأشياء سهولة وأكثرها ابتذالاً إذْ تعلق كالحلقــة أو السلــسلة فـــى روح الإنسان. ومن بدايتها يجرى البحث عن لحظات التقابل التراجيــدى، للتعــرّف على العلاقة بين هذا الإنسان ومصيره، بينما يكون المــصير، المباشــر فـــى أحاسيسه والثابت على الدوام، كما لو كان له دور فى أحداث تمــر أو تــأتى صدفة عبْر حياة الإنسان. ونحن نرى بالعيْن المجردة ما يجــرى خلفــه مــن أحداث مباشرة وعاجلة، هناك حيث قُوى أخرى تتحرك وتتنقّل. هذا الاتــصال والربط ما هو فى الحقيقة إلا الأيديولوجيا التى تناضل فى دراما الإنــسان أو الشخصية المتصارعة من أجل إثبات جانبها النظرى.. هذه الرؤيا تظهر أمــام أعيننا وبكل قُواها وتعطى العوامل الرمزية فى مواجهة الضعف المُعلن، حتى يصل الطرفان وفْق هذه الصورة الجديدة إلى تمازج واتحاد. طبيعى أن تكون هذه الصورة بهذه النتيجة تتوافر على مشكلة فى الــشكل، وإن توافقــت مــع

استهجان كل المضامين الدرامية. وفى رأى هينـــشل HENSCHEL بالنـــسبة للحقائق الباطنية الخفية والمُلغزة والتى لا تُسبب الكوارث والمــصائب، فــإن إسقاطها من الحكم على التراجيديا لا يمثل كثيرا فى هذا المقام بالنــسبة إلـــى الشفقة أو الرثاء للتراجيديا من زاوية حل مشكلات الشكل، وهو الموقف نفسه تماما عند شخصيات كانـــدولس عنـــد هابّـــل أو هيرميـــا HIERMJA فـــى (MOLOCH)، وكيف تسقط هذه الشخصيات مع حاجاتهـــا واحتياجاتهـــا فـــى أحداثها وقصصها التجريدية.

والآن، وسط هذه الأحوال والظروف الخارجية، وبين هذه العلاقـــات بين الشخصيات (وكما سبق أن أشرنا بأن كل إنسان أو شخصية من وجهـــة نظره توجد أحوال وظروف خارجية)، وفى باطن هذه الشخـــصيات يظهـــر ويتألق هذا النموذج. قد يكون لهذا النموذج شكل تجريدى، وكما قـــد يكـــون على اتصال بروح الإنسان ونفسه وقد يُمثل المصير أو هو يشترك فى صُنعه كعامل كُلى وتام يظهر حتميًا فى ختام الدراما خاصة عندما تكون المضامين فيه عينية قوية، تتفاعل فيها الحقائق بين بعضها بـــشكل رهيـــب ومُـــروّع؛ ساعتها تكتسب الظروف والأحوال المُعقدّة تعبيرًا مباشرًا لتصل إلى العلاقـــة والاتصال وأماراتهما. فيما يتعلق بالدراما من أنّ كل إنسان وطبيعة العلاقات عنده، وكيفية تفاعل هذه العلاقات لديه، وكيفية التصرفات وفق هذه العلاقات وأفكارها وأحاسيسها وسط الموتيفات والتحركات والمُحركات المختلفة، وكل ما يعترى هذه الصورة الجامعة من قُوى مُحركة تَصبُّ جميعها فى الـــدور المسرحى أو فى الشخصية المسرحية. إذن، نجد أنّ المواقف الدرامية فى عزّ

قوتها وفى تأثيراتها؛ تتوقف بالضرورة علـــى مـــا يُحـسه الممثـل القـــائم بالتشخيص.. هو يُحس بالحدث، وبالموقف، وبدوره المشارك فى هذا الحدث الذى يتناسب أو المفروض أن يتناسب مع الموقف الذى يريد أن يقوم به. كل هذه المراحل إنما تصب فى النهاية فى إحداث الأثـــر الـــدرامى. باختـــصار مُجمل هى: الوسط – المحيط – البيئة. فالمحيط أو البيئة فى جزئياتها تفصيلاً طبيعية أيضًا، ورمزية ومؤسلبة كذلك، لكن الأسلبة هنا هى الأغلب، لكنهـــا تختلف عن الأسلبة الأخرى التى توجد فى الشخصيات الدرامية وفى الحقائق أو الأشكال التى تجرى فى الدراما وعلى خشبة المسرح. إذن فالأسلبة تتجه إلى مسار آخر لأن وجهات النظر عندها مختلفة؛ فهى تعتمد على منظـــور تلخيصى، وتُحدث هذا التلخيص عن طريق الرمز وعوامل الاختزال. فـــى وسط هذا المحيط لا يوجد أى حقائق، لا شىء يمكن أن يعطـــى معنـــى أو علامة قصد تشير إلى علاقة أو مرجعية، ومع ذلك فإن العلاقـــة فـــى هـــذا الوسط تعطى قوة استدلالية مبنية على الاســـتنتاج والاســـتدلال. أمـــا فـــى رمزياتها فَهِى على الشاكلة نفسها من القوة والعطاء، فالطبيعة البيئية تـــضع كل ما فى حوزتها من تكثيف ومن قوة، حادة تضمن به التأثير فى الأحداث والشخصيات فى وقت واحد ومحدد. تبدو هنا درجات اختلاف كثيرة فى حالة الدراما بينها وبين الأسلبة الأكثر طبيعية وقوة. لكنهـــا اختلافـــات وفـــروق ضاغطة لا أكثر، تحاول أن تكتشف أى شخصية، وإلـــى أى حـــد حقيقـــى تستطيع احتمال المحيط والبيئة وتُخفض من تأثيراتها. فالأسلبة فى أساســـها وفى اتجاهها الأول لا تتوافر على رأى أو حُكم محدد. إن أهم مـــصطلحات

البيئة تتوافر في قوتها الحقيقية التي تضع أشياء غريبة وغير منظورة مــن ذات الإنسان نفسه، وإلى الأبد تظل باقية على سطح الحياة، في استناد إلــى إحداث أشياء أخرى عند الإنسان وعندها في الوقت نفسه. إن أســلبة البيئــة – من زاوية التقنية – تأتي من اتجاهات كثيرة وعديــدة حــسب حاجاتهــا المتقاطعة والمتضادة أحيانا، وعن قصد مسبق لإحداث عملية التأثير. فالقصد في الإبداع أو الخلق عند البيئة أو الوسط – والذي يأتي من أسلبة اختــزال اقتصادي متصل بالقوة – يتجه إلى الشخصية حتى يظهر وتتصدر معانيه كل جوانب الشخصية المسرحية. أما النتيجة بالنسبة لهــذه الشخــصية، فــسواء انحازت إلى العقلانية أو أشاحت عنها، فإن ذلك لا يعني إلا حاجة التجريــد وحالة الرمزية.. وكل هذا وذاك في مضمونه ما هو إلا الوسط – المحيط – البيئة. البيئة وسط أسلبتها بين جانبها المُنذر بالسوء، والمــشؤوم والفــاجع، والحاسم والمحتوم المُقدّر، أو بين جوانبها الأخرى، فالأمر واحد: لأن المهم هو: كيفية التأثير ومداه، وإلى أي مدى سيكون هذا التأثير فــاعلا، وكيــف ستقدم الأسلبة شكلا يختلف عن الأشكال الأخرى لتــصبح لهــا خــصوصية الشكل الذي اختارته لنفسها. هذه الأسلبة هي نقطة الاستشراف ووجهة النظر في مواجهة الإنسان، لكن تكوينها المعتمد على الشخصية وأحداثها تُجبرهــا على السير في اتجاه معين. إن رمزية البيئة هي الرمزية نفسها عند الحقائق. والإشعار بها أو إذابتها للتحسيس بها حتى ليشعر الإنسان بإنها من عنده ومن صُنعه، ويقبل – وفق إحساسه – بكل ما يجري في هذه البيئة والمحيط حوله من حركة ونشاط. وسائل البيئة: أولا، علاقة النــاس ببعــضها، وتــأثيرات

بعضها فى بعض حسب الاتجاهات ومدى تركيزاتها وتكثيفاتها ونظمها. ثانيا، العلاقات الجماعية وما بينها وبين الإنسان الفرد ونسبتها فى حياته الخاصة، وعلاقتها كذلك بالاستمرارية المُجردة .والحاملة للتجريد فى أقصى معانيـــه. وإلى جانب هذا وذاك طبيعى أن توجد الطبيعية مع كـــل هـــذه الاتجاهـــات المتأسلبة التى تُوضّح كل القصص والجزئيات الصغيرة التى تُبرز حجم البيئة وتُلقى عليها مصابيح الإيضاح التزيينية المتألقة، كعوامل مـــساعدة ومؤيـــدة للموقف البيئى.. هنا يقوى التأثير، ويصل الموقف إلى أعظـــم الحـــساسيات وأدق المشاعر، ورغم ذلك فإنه ليس باستطاعة البيئة أن تأتى بالتأثير إلـــى الوجود. استعمل هذه الصورة بكاملها دور (أرتكسريكس **ARTAXERXESZ**) فى دراما (هيرودس وماريامن) خاصة ما يتعلق بالموقف؛ فبعد إشعال كامل للموقف التراجيدى، يتبع الاتجاه إلى العقلانية الكاملة.

أما الرمزية، فهى أن المصير مُخصص ومحدد لكل إنسان على حدة. عدد وافر من المواجهات والتحديات العظمى المتصارعة مع بعضها، ليـــأتى بنموذج من الوجود يتوافر على خطوط. وحتى وضْع هذه الخطوط فى بؤرة الوجود معًا فإنها تحتاج إلى علاقة مصيرية أو تقود إلى المصير فـــى ظـــل حلِيْات وزخرفات تزيينية تُعينها على مسيرتها إلى الوجود؛ لأنـــه لا يمكـــن تحقيق القيمة الفنية للصراع التجريدى وعلاماته ومعانيه إلا علـــى الوجـــه التالى: رثاء وشفقة مكثفة فى مواقف الإنسان ترمز إلى الإحساس بالحيـــاة، وتشير إلى الحياة الجديدة عنده، وكذلك ترمز إلى العلاقة بالعـــالم الخـــارجى وما يتضمنه من مصير (كل بيئة تبدو مختلفة عن الأخـــرى إلا فـــى مـــدى

عقلانيتها ومآثرها فى خدمة الفكر أو الحضارة). تعطى التجريدية رمزية جديدة تعطى تباعا هى الأخرى المواقف الرمزية، والإيقاعات المبتكرة لهذا الطريق الذى يقود من واحد إلى آخر. وهناك حليات وزخرفات وفُرص عديدة لظهورها، كما كان الموقف نفسه عند الإغريق القُدامى وعند عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، ثم فى التكوين الأشدّ قوة عند شكسبير وعصره. فالموقف هنا – من زاوية الهدف على الأقل – هو التعبير بكل قُوى التجريد وبأعظم نقائها فى موقف معين عن العلاقة بين الإنسان ومصيره فى جلاء ووضوح. أما فيما تحمله هذه العلاقة فى باطنها وداخلها من مضمون أو من مضامين فهى لا تُعد ولا تُحصى بالآلاف، وهى مضامين متحركة ووثّابة.. مضامين لم نعرفها قبلا فى عالم الوجود، عند الكُتّاب الدراميين القُدامى.

كان النموذج التجريدى للدراما الجديدة – خاصة فى تصوّره – هو الإمكانية الوحيدة لآلاف التصورات السابقة التى سقطت فى السابق والتى امتازت بالتزيين والزخرفات. هذا التزيين فى الدراما الحديثة قد اتخذ منحى آخر أكثر جدية وفعالية حين أصبح أكثر ثراء وأعظم تركيبًا وتأليفًا سبق به القديم؛ لأن ما يصنعه الآن هو الإنسان، فضلاً عن ارتباطه مباشرةً مع الروح الإنسانية ونفْس الإنسان، وحيث تصل آفاقه إلى روح الإنسان. كان من السهولة بمكان بعد هذا، الحفاظ على المصير، باعتباره أكثر قابلية للتحليل، ويتجلى اليُسر فيه على العثور عليه فى الشخصية؛ ومع ذلك فقد كان الإمساك به عسيرا من ناحية أخرى. لماذا؟ أصبحت الأسباب أكثر تعقيدا، هذه الأسباب التى تعمل على اختزال الأحاسيس واختصارها، ما أضعف من

حالات التأثير حتى بدتْ بدائية عادية إلى حد كبير. صار البحث والتنقيب أكثر ثراءً وغِنىً مع أنه لم يزد عن حدود الميلوديا، لحن عميق متعدد الألوان والتلوينات لكن مكانه فى الخلفية على الدوام، وكان باستطاعته التقدم من الخلفية إلى الأمام وإلى المقدمة حيث يقف الإنسان. خرج كلايست - رجل الدراما الألمانية - ليتصافح مع العقلانية ممثّلة فى الدراما الجديدة، بعد أن سيطرت الألوان والحلى والزُخرفيات على الإغريق القُدامى ومن بعدهم شكسبير. خرج كلايست ليبحث فى ماهية الدراما الجديدة، وفى مشكلة أسلوبها وفى برنامجها الفنى العفى.. رأى استقامة الإمكانات فيها فى غير التواء على غير ما كانت عند شكسبير وتعبيراته. كان لا بد والحالة هذه انطلاق الدراسات والبحوث الفنية التى تتناول بالتحليل والنظرة العلمية الواعية المادة الأصِيلة للدراما وتكثيفها دون اختصارات، وكانت أعماله نقاطا فاصلة رائعة تجاه الدراما ومستقبلها. من هذه النقطة المضيئة يتصدر المصير كل شخصية وإنسان (وكذا فى درامات المواطنين كما فى دراما ماريا ماجدولنا). شىء كبير، يسبق سبق الإنسان ويستبقه، هو الإنسان مع مصيره، بكل ما فى لقائهما معًا من أسرار، هى علاقة حياة كاملة وتامة تتلخص ضمنا فى زخرفة وحلية إنسانية رفيعة ذهبية، لأن هذه القُوى الذهبية والجمالية والأصيلة غير المُزيفة تمثل بقوتها وأصالتها نقاط الرمزية نفسها، مع اختلاف فى الإيماءات عند البشر والشخصيات التى تسمح فى التجريد بوجود تفسيرات وشروح للمضامين الدرامية وما شابهها. والآن يحق لنا القول: عندما يكون الرمز نابعًا من تصور رمزى خالص لا تشوبه شائبة، فلا يستطيع شىء آخر أن يصنع فيه شيئا.

هذا النموذج المتماسك (فى الدراما الجديدة) بكل حاجاته الكبرى التى دخلت عليه "التزيينات والجماليات النافعة والمؤثرة، لم تكن أعظم خصائصها تتركز فى الحرية، لكنها كانت ترنو إلى الحاجات الداخلية لعلاقات أقوى وأشدّ".. هكذا كتب شافلّر SCHEFFLER. إذن، فالحاجات على هذه الصورة وهذا المنوال هى (نموذج)، ونظام خاص وقناة تخترقها الدراما فى كل لحظة من لحظاتها وعبر مسيرتها فى تقدم مُطرّد ومتصل مع الآخرين الذين يتحركون ذهابا وإيابا حول (المركز) حتى تتم صورة ناصعة للاتحاد والوحدة. من الطبيعى أن تكون لهذا المركز متتابعات فى الشكل، ومضمون بطبيعة الحال قد يقول بأن لا شيء فيه على الإطلاق يمكن أن يعطى أو يقدم لحياة هؤلاء شرعية السلطة والتسلط بمعناها اللغوى والفنى (بخنر: موت دانتون، بيرهوفمان: نبيل تشاروليس).

إن كل كبير وضخم، كل ماحق، كل مُرتد إلى الوراء، كل عنيد لا سبيل إلى تسكينه أو تهدئته، كل حاجة إلى السيطرة.. جميعها كانت تمثل حاجات الدراما وأساساتها. الحاجات الميتافيزيقية الكبرى، حاجة الحياة إلى التطور والتقدم إلى رؤية الشعر وخيال الشعراء والتى تنحدر إلى الدراما الصغيرة جدا والرفيعة فى الحجم.. لعل هذه النظرة والرؤية توحى بظهور وإعلان بالمصادفة، وإلى جانب ذلك حاجات عينية محددة هى الأخرى: الاتصال العمدى البراجماتى والاستشراف العملى للأمور والمشكلات، الذى أحيانا ما يُغطى الحاجات الكبرى. بعد ذلك تأتى حاجات المضامين التى تضم وحدة الأحداث داخل نفوس البشر وشخصيات الدراما.. كل ذلك قد سبق الحديث عنه، لكن الشكل الذى لن يعود قائما اليوم على الصمود

والاستمرارية، لأنه يتعانق فى كل مرة مع المضمون الذى ترتئيه الدراما مناسبا لها، وهذا هو السبب فى عدم استقراره على صورة واحدة، فعمله يتبع الحاجات بالضرورة الفعلية؛ ولذلك فتأثيراته لا تعمل على زيادة الأحاسيس أو تطويرها، لكنها لا تصير إلا أحد العوامل الموحية، والمُذكِّرة بالمثير من العواطف والذكريات، ولا تزيد عن عنصر فاتن ساحر؛ ولهذا كانت مشكلة الإقصاء والتجاهل لأشياء عدة من الأهمية بمكان خاصة بعد ظهورها على طريق الصدفة. لكن المقدمات والسوابق قد مهّدت الطريق مستقبلا، حتى لو جاءت البراجماتية عن طريق المصادفة هى الأخرى، فإنها لم تستطع أن تحتفظ بالتطور إلى الأعلى ولا الإصغاء إلى متطلباته وحاجاته. اليوم كما هو الأمس وكما كان، أمل بالوعد ووعد بالأمل. فإذا عرض عارض، أو جاء سبب من الأسباب لم يتوافر على النموذج التجريدى، يقلب الأمل والوعد رأسا على عقب، والخالى والفاقد لتجريدية النموذج، وللقوة الموحية بالذكريات والمثيرة للعواطف، فلن تقف كل حاجات الوهم والأُخدوعة على قدم وساق. طبيعى أن يكون ما ذكرناه هنا على علاقة بالحياة وبكل ما تسير إليه من تعديلات فى التكوين أو التبديل؛ فحمّل الهموم واحتمالها لا يُنهى ما نُسميه هنا بالمصادفة؛ لأنه لا يعرف للمصادفة أى ارتباط أو علاقات متبادلة، ولا حاجاتها التجريدية على وجه الإطلاق. (المصادفة) شىء لا يزيد عن لفظة أو كلمة لها معنى واحد لا يقبل اشتقاقًا أو تنويعًا. هناك حيث لا يوجد غير المعنى اللغوى؛ وهو لذلك شىء ولا شىء، أو هو شىء من شىء، لأنّ رؤيا الوحدة فى هذا العالم لا تأتى عبْر سطور معدودة من الأسباب العقلانية فى شكلها كما لا تحدث على هذه الصورة كذلك، ولذلك فكل ما يسقط هو نفسه (المصادفة)، وبعد ذلك نقول: إن كل ما يأتى بعد ذلك

من انفراج وتوسّع فى التلامس بين الشخصية وشخصية أخرى، وكــل مــا يجرى - كالنهر - بين إنسان وشخصية أخرى أو إنسان آخر - نابعًا مــن اللا عقلانية - قد يؤثر فى الأحداث بطريق المصادفة التى تبدأ بالخُطـــة أو المخطط SCHEME، وعلى ذلك فإن الأحداث تقبل حقائقها الأخيرة والنهائية كما تقبل حركتها وتحركاتها... إلخ.

التركيب COMPOSITION، أو كما نُطلق عليه الإنشاء، هنــا يبــدو السؤال النموذج متعلقًا بالأدب والفن بسبب التحليلات، وأينما انطلقت من هنا أو من هناك، فإن التركيب يؤدى إلى مسار شائك ومشكلة عميقة فــى كــل أجزاء الدراما، فالذى ينبْنى من التركيب يحمل فى داخلــه كــل خــصائص التركيب، كما فى كل تركيب آخر، حتى لو كان تركيبًا خارجيًا مقــبلاً مــن الخارج. فمهما جاء التركيب من الداخل، ممسكًا بكل ما فى وسعه الإمــساك به والتحفظ عليه، مع أنه يعرف أساساته ويُقدرها حق قدرها بما حققته مــن علاقات، ومهما كان بعض عناصر التركيب يفتقد الأسباب ويغفل عن السببية التى يمكن قبولها وفقط بلا مسببات أو دلائل أو قرائن.. كل هذه العناصــر السابقة تبقى مُغلقة، ما دامت لم تكن هناك نية أو قصد أو فرصة أمام التأثير، وللتأثير. وبدلاً من أن يؤثر هذا التركيب ويفعل فعله فى الإنسان، يسير إلى سؤال مهم يتعلق بتأثير التخمين والإيحاءات فى الحياة وفى الكون، لكن يبدو أن هذا التخمين وهذه الإيحاءات يمكن لها الظهور، أو التعامل معها، لكن فى مجال الفن والفنون خاصة فى العالم الداخلى للدراما حيث تكمن عدة عناصر - خاصة فى ختام الدراما ونهاياتها - والتى يمكن قبولها وبأحكامهــا وفــى سهولة ويسر واقتناع. حقيقة: إن من أساسيات الشكل أن يعرف عن مواطن الإيحاء وأماكن التخمين أو الحدس، إلا أن الترتيب العملى لا يجــد تحديــدًا

للإمكانات. إن كل إنسان اليوم يبدو كأنه حالة جازمة دوجماتية، وآخرون من الناس يعتمدون على الإيحاء وعلى التخمين، بل وبسهولة أكثر كما كانت الحال فى الماضى، لكن التأثير فى مكمنه يبقى دائمًا فى المكان والمرتبة العليا إذا ما احتوى فى عملياته على تأثير أخلاقى وجمالى سابق، لكن يبدو كذلك أنّ هناك حدودًا لكل ما يقطع الطريق أحيانا على التأثير من عوامل ضاغطة والتواءات وعقبات تعترض الطريق. ولمّا كان الكاتب الدرامى يكتب لجماهير فليس بمقدوره، فى الواقع، التفكير فى حسابات هذه الجماهير، ولذلك يظل فى حيرة من أمرهم.

إلى جانب ذلك، هناك أساس التناقض الظاهرى ثم التركيب أو البناء الدرامى بكل نهجه وتصوراته الداخلية، والذى يُقيم تناقضا ظاهريا ثانيا؛ وهو ما أُطلق عليه التناقض الظاهرى المسافاتى التبايُنى **DISTANT PARADOX**. يتمثل تجريد هذا النوع من التناقض الظاهرى فى أنه يأخذ المتفرج المسرحى إلى أبعد المسافات، وبهذا يأخذ منه كل شىء. ولمّا كان هذا التناقض يعرض أو يُبرز – تقريبًا – شخصيات قليلة مُعقدة وغير سوية، تسير فى استمرارية تجريدية، فإنه يأخذهما إلى أبعد المسافات تحقيقا لواجباتهما الدرامية أو خصائص أدوارهما فى الدراما. و الحال نفسها نجدها فى التتابع المُعقّد أيضًا وفى تصوراته، حدث يعتمد هذا التتابع على تمرير أحداث خفيفة ولذيذة وعادية إن لم تكن مرئيات سخيفة لا تأتى إلا بشبه تأثيرات عابرة لزمنٍ ما، قصيرة فى غالب الأحوال إذ سرعان ما تزول عنها المشاعر والأحاسيس.. هكذا تصبح الدراما الحديثة فى صورة الوُد والحميمة، والتذكارية أيضًا. يبقى السؤال هنا عن الأسلوب، وهو: كيف يمكن – إذا كان من الضرورة بمكان النظر إلى الأحداث عن طريق المسافة ومن واقع المسافة نفسها وحدها –

فَهْمُ الأحداث التى تجرى فى الزمن كحدث من هنا فى مسافة، وحدث هناك فى مسافة مغايرة مختلفة؟ ثم؛ كيف بالإمكان ضم التذكارات إلى التأثير الوُدى والحميمى؟ أو كيف يمكن وسط هذا المتسع الرحب الفسيح الوصول إلى التأثيرات البعيدة الكبيرة؟ تتعامل الدراما - أى دراما - مع الاستمرارية والتواصل، ومرة واحدة يحدث أمر طارئ أو غريب فيقْلب الدراما رأسًا على عقب، انتقال مثلاً - على سبيل المثال - من الطبيعية إلى الأسلبة، أو انفصال خط درامى عن خط درامى يتقاطع أو يتضاد معه. لعل كل هذه النقاط تكمن وبشدة فى التناقض الظاهرى؛ حيث تعود إليه كل منطلقات المشاعر والأحاسيس، وهنا نقول: إنّ أى تجريب أو تجربة يسير إلى اتجاه أو إلى آخر بقى عاجزًا ودون أثر يُرجى، لأنه لا يُعبر عن شيء، ولا عن نفسه، ولأنه لا يشتغل فى تجربته على اكتمال الحياة، وفى كل جوانبها. لعل ما يمكن القول عن هذه التجارب أنها ليست أكثر من اصطناعيات مُلونة أو هى (أشياء) تقترب فى شكلها من هذه الاصطناعيات.. وبينها (أو لِنَقُلْ: قد يكون من بينها) درامات جوتة وإبسن بدرجة أولى، ثم شيللر وهابل بدرجة ثانية.

يوجد هذا التناقض الظاهرى نفسه فى ديالوجات الدراما: الاتساع الفسيح العريض والتناقض الظاهرى لخط الأسلبة الحاد. من ناحية أولى، تسير إلى النعومة وإلى الرقة كل التلامسات والملامسات حتى نهاياتها، ولا تؤدى فى النهاية إلا إلى تحليل خالٍ ومفتقر إلى الرجاء، وحيث يتحلل التوحّد منفصلا عن التناقض الظاهرى للفَهْم والإدراك، وفوق هذا التناقض الظاهرى الذى يجتاح كُلاً من المادة والشكل. فواحد منهما يسير إلى ذبذبات وتردد واهتزازات فى لحظات الحياة الشخصية الذاتية التى تتسع وتُقدر

بآلاف الظلال تحتها. الواحد الآخر يتبع – إن لم يكن يتتبع – التجريد العنيف الحامل لعناصر التجريدية مجتمعةً. الأول فى اتجاه طبيعى سيكولوجى يُفقد الدرامية والديالوج الدرامى من أجل بقاء الذرّية ATOMISTICS والإبقاء عليها، بينما الثانى – الأسلبة – سابح فى تجريد يحاول تحجيره كالصخر تماما. الأول يضع الشكل فى إطارٍ وطينة غير درامية على الإطلاق، والثانى يتعامل مع المضمون. الأول ليس مُعدًا ولا مستعدا أن يقبل الرمز أو الرموز، أما الثانى فيغرق فى إمبراطورية الوهم والخداع. الأول غير قادر على الاحتفاظ بالتأثير القريب الذى وصل إليه من المكان الفسيح القريب (مهما كانت المسافة وبُعدها)، والثانى يقبل التحدى ويقدر على الزيادة والإعلاء.. لكنه يفتقد فى الواقع والحقيقة نقطة البدء والرحلة. هنا، فى مثل هذا الموقف تصعد الاصطناعية ويتراكم الاصطناع SYNTHESIS بل وتكون ضرورة من ضروريات الموقف. يتحدد طريق الاصطناع على التالى: طريقان محددان: إما أن يُحوِّل الحديث الحياتى للجماهير إلى رمز يُضيِّق وجوده على قامة التجريد العالية، لكن بزيادة وإضافة نموذج تعبير يتفتق مشيرًا إلى الرثاء والشفقة PATHOS – (كما فى الدرامات الأخيرة عند إبسن)، وإما يُركِّبُ إحساسًا تجريديًا إلى المواقف المسرحية تضمن المعايشة العميقة لكل الخطوط الدرامية المُثارة والمستَفزة فى نسيجها مع أنها خطوط مُحددة التركيب. ومن الوهلة الأولى لا نحصل على تنظيم دقيق للحلى أو الزخارف، ويصبح الاتجاه إلى التقاط الأنفاس، وإلى المتسع الرحب الفسيح، وهو ما يأتى إلى الدراما بالاهتزازات والذبذبات والنوسان كتأثير تعويضى بديل لإحلال شىء مكان شىء آخر إلى الوجود (المثال فى درامات هاينريخ فون كلايست).

نوعان من التناقض الظاهرى (سبق الإشارة إليهما) كل واحد منهما هو شكل من أشكال الدراما التجريدية، وكل منهما داخل تحليل الشكل لكن كالدراما الجديدة وعناصرها فى فحصها متعلق بمتضاداته على شكل معكوس. أما عن الدراما، وأنها تُعبر عن كل شىء فيها وما تحتويه عبْر الطريق والقناة السيكولوجية؛ فإن السيكولوجيا كطريق وممر، وكوسيلة تعبير ليست على قدر من الكفاية. وفيما يتعلق بالشكل باعتباره مادةً وإمكانات للأسلوب يمنحه للدراما، فإن هذا المنْح لا يقود إلى مشكلة حقيقية أمام الدراما، ولذلك فهو لا يحتمل الشكل إلى النهاية ومرحلة الختام فى الدراما؛ لأن ذلك يؤكد أنّ تعبيرات الخبرة هنا غير مناسبة وليست فى المكان المناسب أو فى إطارها الصحيح، فضلاً عن أنها غير كافية للقيام بدورها فى الدراما. إذن فالأمر فى حاجة إلى استدعاء شكل جديد آخر، وكامل إلى الوجود الدرامى. تضع التناقضات الظاهرية الأشياء الحادة التى لم تظهر من قبل فى مسيرة الدراما، متسائلة عن هذه الاصطناعيات وطبيعة ومدى تعاملها، بعد أن وضعتها وأقامتها فى الخبرة الشعورية، لكنها بهذا التساؤل والاستفسار والمحاولة إنما تزيد الطين بِلة عندما تُضيف تناقضًا ظاهريًا إلى التناقض الظاهرى السابق، ولا يؤدى الأمر بعد ذلك إلا إلى إشكالية أساسية جذرية، بما يعنى مضاعفة المصاعب أكثر فأكثر، لكن خبرة التراجيديا النقية تستمر وقتذاك فى الإعلان عن نفسها وعن طريقها لا تعرقل من شىء ولا من أحد، وليس بالإمكان فى وضعها الحالى أن يجرؤ شىء أو أحد على عرقلتها أو عرقلة مسيرتها.

وهنا يجب علينا أن نضع تأكيدات من نوعيْن ظهرا فى مقدمة السؤال. كيف يوجد – وكيف يمكن – أن تكون أو تتكوّن دراما حديثة؟ من الزاوية التاريخية فقد تأكّد أنه كانت هناك دراما حديثة بالفعل، لكن بأساس مختلف مثل كل الدراما القديمة، حتى لو كان هذا الأساس يجر إلى مشكلات. إذن، كيف يمكن التحدث عن الدراما الحديثة؟ مع أن الفن المسرحى فى العصور السعيدة مسرحيًا لم يستعمل هذا المصطلح، ولا تُسمى لا فى بعدها عنّا أو اقترابها منا – الدراما – بهذا المصطلح. وهذه العصور فى حِلها وترحالها تجىء بأساليب فاقدة لمتطلبات الأسلوب وقاعدته وأساسياته بما ينفى عنه مصطلح (الأسلوب) بصفة تامة وكاملة. إن ما نطلق نحن عليه هنا (الأسلوب الجديد) أو على الأقل نُحس بأن طريقنا مُفْض إليه لا محالة، وإذن فَمَنْ – أو مَنْ آخر – يستطيع أن يجحد هذه المميزات للأسلوب الجديد؟ من المؤكد أنه عرف المشكلات فى أساسه وتركيبه، لكن أى فن معاصر اليوم يخلو من المشكلات الفنية. الدراما تدخل ضمن إطار المشكلات فى الفن، لأن أغلب افتراضاتها افتراضات اجتماعية، بل لعلها هى الأكثر امتلاءً بالمشكلات عن فنون أخرى، فكل فن مختلف بالطبيعة عن الفن الآخر (فى الخصائص، والأساليب، والأشكال، ولغة الفن نفسه). أليس فى كل فن، وسؤال؟ ثم، هل هذه الفنون ذات المستوى الأدنى والضعيف تقابلت ولو مرة واحدة مع مشكلات فنية؟ لا أظن ذلك، أو حتى الفنون الوسطى التى لم تُواجه يوما ما على طول عمرها، فإنها لم تعرف مثلا مشكلات على غرار مشكلات الشكل. يبقى سؤال، مع أنه سؤال يفتقد الجواب لأنه يفتقد شكلا فى الوقت نفسه:

حقيقة إن كل هذه الفوارق والاختلافات كبيرة، عظيمة وفاصلة، لــيس مــن حقنًا أن نتحدث عن الدراما الجديدة، لكنها، ولأنها باقية وموجــودة فلــسفيًا وعمليًا تطبيقيًا.. هل يمكن لنا أن نُحس بتعابيرها الجديدة الشافية؟ إن القرار الفصل هو (نعم) أو قد يكون بالنفى (لا). إلا أننا باستطاعتنا أن نقــول: إذا كان فى مُجمل ثقافتنا ثقافة حقيقية، طبيعية، وشخصية ذاتية موضوعية، فإن الحكم سيقرره وينطق به القادمون من بعدنا.

الكتاب الثانى
استهلالات تاريخية

الفصل الثالث

الدراما الكلاسيكية الألمانية

صعُب الجمع بين الجماليات ومشكلة الحياة والبحث عن شكل درامى يُعبّر عن الرغبة والعزيمة، من أجل حياة نوعية تتضمن هذا الشوق إلى الجديد. كانت الصعوبات شديدة، لكن كل هذه الرغبات وجدت غايتها أخيرا، لكن فى بطء شديد. وكان ذلك أمرا طبيعيًا.. نعم: فالشكل الفنى تَكوّن وتأكد منذ القديم وأصبح يحمل عدة تجارب وخبرات، ونعلم كيف ظل وقتًا طويلاً حتى تبِعتْ عناصر أخرى أكّدت التناغم والرنين الكامل لشكل الأحاسيس. إضافة إلى ما أحدثه القرن (١٨) من تأريخ الأحاسيس الشريفة التى لم تسمح للكُتاب بأن يعترفوا فى كتاباتهم بهذا الجديد من الأحداث والقيم: اختلاف كُلى عن الماضى، والكتابة حصريًا وقصريًا فى المشكلات الجمالية، وبحث المشكلات الأسلوبية التى تتعلق بالأساليب كعناصر استقصاء عن الدراما الجديدة، واستثناء الدرامات ذات الموضوعات الجديدة حتى إن كانت غير ناضجة تمامًا، أو التى تسير إلى تعديل فى المشاعر أو تدعو إلى تكييف للتأثير. لقد بحثوا فى ماهية الدراما، إذ كلما تضمنت العقلانية والمعرفة والرأى المعقول، والقضايا التى تعتبر العقل الحَكَم والفيصل فى مسائل الفكر أو المعتقد أو السلوك، أشار ذلك إلى وجود شىء وطاقة جديدة لهذه الدراما،

حتى شعُر واستشعر وآمن الجميع بمشكلة الأسلوب فى هذه الدراما، لبدء الاتجاه إلى الحلول إذا كان هناك طريق آخر غير طريق الحدس والبديهة (وكان كل واحد من الكُتّاب الدراميين يعرف هذا الطريق ويشعر بوجوده الفعلى العبقرى). جاء الاعتراف بهذا الشكل الدرامى للحاجة إليه، بعد أن أثبتت البحوث والدراسات العلمية للدرامات الكبرى القديمة سقوطها وكشف أسرارها، لكن هذا التضاد مع القديم والإقلاع عن مضمونه وأساليبه لم يُنتج ويُثمر إلا نموذجًا تنويريًا جاء ليلقى بالنور على الدراما الجديدة، وإلى أى حدّ تبعت جهود كُتّاب مثل شكسبير أو الإسبان أشعة هذا الضوء الجديد. جاء الجديد غير مقصود وغير متعمَّد، ودخلت الخبرة الاجتماعية فى مضامين الدراما بصورة قاطعة.. كيف وأين الإحساس والاستشعار بالصوت القريب الذى يحمل علاقة ما؟ عثروا على هذه الكفاءة الملائمة للمراد لحالة التعبير ذاتها. ظهرت هذه الصورة القوية الجديدة – دون أن يلمحوا – سوء فهم من القديم، واضعين مُجمل أهدافهم فى النموذج الدرامى. كما أحسوا آنذاك بزخم الدرامات الإغريقية نحو عام ١٧٧٠م؛ كما عرفوا الطبيعية عند شكسبير فى دراماته، وكذلك حركة **STURM UND DRANG** الألمانية، لكن ظلت المشكلة الجمالية على حالها، فالمشكلة التراجيدية هى مشكلة درامية فى واقع الأمر، ومثل مشكلة علائقية ثنائية، هكذا أصبحت؛ ليس لأن الإحساس الجديد لم يكن قد تثبّت وتأكد بعدُ كما فى أزمان وحالات أخرى مشابهة، أو لأنّه تعدّل إلى طريق العقلانية – مع أن الرومانتيكية كانت حالة شبيهة – ولكن لأن هذا الإحساس الجديد ارتكز إلى مضامين جديدة سمحت له بالتعبير (درامات المواطنين على سبيل المثال)، كما اشتملت بنوده على ماهية الفنون التى تعجّ بمشكلات فنية هى الأخرى، بما جعل النظر إلى الجديد شيئًا صعبا بل يكاد

يكون مستحيلاً. لذلك كان لا بُد من انتظار حلول لتركيب وبناء وتشييد شكل عقلى هندسى جديد يتعامل مع المنطق الفنى. إضافة إلى أنّ العلاقة – وسبق الإشارة إلى ذلك – بين الدراما والمسرح علاقة خارجية أيضًا وإجبارية على قبول الجماليات لكل متفرج، وأن المقصورية والحقوق المقتصرة فى الإبداع الفنى لم تكن قد وصلت إلى حد النضج إذ كانت لا تزال مُعلقة فى الهواء بيد المُبدع والجماهير.

من وجهة النظر هذه سوف نشتغل على أعظم عصور الدراما الألمانية. سنبحث هنا تحديدًا عن كيفية انبثاق الحياة الدرامية وانعكاساتها كإحدى مشكلات الشكل، وماذا قدّمت البحوث والدراسات من حلول واقتراحات، وسنبحث إمكانات تكوين الأسلوب الدرامى الجديد.

يبحث هذا الكتاب – الثانى – فى الدراما الجديدة خاصة مع أنه على علم بوجهة النظر الواحدة آنذاك، وفى النصف الأول من حيث اشتغل كُتّاب دراميون كبار نظروا إلى الدراما الجديدة باعتبار قِدمها. اشتغل هؤلاء الكُتّاب على النقاط التى يضرب فيها الجديد على رءوس الماضى، وعلى الطُرق التى تبعتهم وجاءت بعدهم اتجاهًا إلى الجديد، لذا فلن أتحدث هنا عنهم ولكننى سأقصر الحديث على مشكلاتهم، ولن أتعرض إلى علاماتهم إلا من بعيد، خاصة فيما يتصل بالعلاقة أو حالة الاتصال فى هذا السؤال: هل الدراما الجمالية (التى تحمل خطوطًا تستوحى الجمال) كلما اقتربت من العقلانية كانت أكثر قوة؟ ومع ذلك، فمهما كانت عبقرية الشعراء، ومهما جاءت الدراما بالقيم الفنية والمثاليات، فليس بالإمكان الإجابة عن السؤال فى شفافية، وبالأخص إذا نظرنا إلى العصر الثانى للدراما الجديدة – تقريبا

العصر الذى يبدأ من هابل – وقارناها بعصرها الأول الذى كان أكثر وضوحا وأقل إدراكا للجمال والجمالية الدرامية. يحدث هذا فى كل إمكانات التعبير الجديدة، وفى الدراما لا يمكن إيجاد حلول للمشكلات إلا بافتراضات أو مصطلحات تضع الدراما فى قلب المشكلات. هنا نحن بصدد التجريب فى بعث دراما تجريدية فى زمن سرمدى لا يُبليه كرّ الأيام، تجريب لن ينجح وليس مُقدرًا له النجاح. نعم ليس مقدرًا، لأنّه بسبب شكله التناقضى الظاهرى الذى يتعارض مع البحث عن أعمق وأنقى الأشكال، حتى يأتى الشكل إلى أهدافه ومراميه قويًا ثابتًا يقود إلى الدراما الجديدة.

(١)

حتى ليسنج لم تكن هناك مشكلة.. فعنده كانت الأهمية والرؤية تقول بأن القرن (١٨)– وبكل وضوح – من الاستحالة أن تنمو صيغة الأحاسيس فيه لترتقى إلى مستوى الدراما. فقبل الثورة الفرنسية، وتأثيرات صيغة الأحاسيس فى اتجاه دراما المواطنين وما شابهها من خبرات أخرى لا نستطيع وصفها بمصطلح الدراما. هذا التصور والإحساس المتضاد مع الدراما لا يُعوّض رؤية نظرية مهما كان وضوحها، فلا عبقرية الشعراء، ولا قوة ليسنج المباشرة بمستطيعة ملء الفراغ. هكذا يظهر موقف ليسنج وزمانه الذى بدأ مع خيوط الصباح الأولى لانبثاق الدراما الجديدة ومشكلاتها. كان مزاج عصره كبيرًا وقويًا. تفاعل ليسنج مع هذا المزاج تفاعلاً حقيقيًا، لكن هذه القمة العالية الكبيرة والقوية كانت بعيدة عن دراما المواطنين التى كانت تسير على نهج أقل ارتفاعا وقوة، بحكم التقائها بالجماهير والمواطنين

البسطاء من شخصيات دنيوية عادية. جاءت الدراما الجديدة على نحو رمزى يبحث فى أهم المصائر والنماذج والأنماط ومُفتشةً عنها فى الشخصيات المسرحية للاتجاه إلى تنقية سرائرهم وضمان حقيقة التعبير عندهم. فى الفن ليس هناك مقتصر عن الحياة أو بعيد عنها، فالدراما بدرجة أولى هى تلخيص لجرس العصر ورنينه، وبدرجة ثانية هى علاقة قائمة ووطيدة بين خشبة المسرح والماثلين على الخشبة.. علاقة مُحكمة للغاية، لكن غياب مثل هذه العلاقة فى كل من طرفيْها - من طرف خشبة المسرح أو من طرف القائمين بالتمثيل - هو الذى يُطيح بالدرامية الحقيقية عائدا بها إلى ضعف وهوان، وهو بذلك يُضعف فى الوقت نفسه من ذات العلاقة ويضع العراقيل أمامها. فالخشبة المسرحية حين تعرض عدة أحداث للتعبير عنها لا بد أن تتوافر على منظرية ملائمة ومناسبة، وهو ما استفاد منه ليسنج مُطورًا من إمكاناته التى ساعدته فى التطوير والارتقاء، فلم يكن لديه طريق آخر يسلكه إلا هذا النوع من التقنية الفنية. تتحدث الدراما عنده وفْق حساباتها الرياضية الباردة إلى الجميع وإلى الكبار منهم. هذه الحسابات الرياضية وُجدت فى عصر الدراما الفرنسية أيضًا، كما وُجدت فى عصور لم يشملها التطور والارتقاء. فى القرن (١٩) تحكمت هذه الحسابات الرياضية فى أعمال سكريب SCRIBE(*) الدرامية. ورث إبسن عنه هذه الروح الدرامية القوية عندما جاء بالعوامل الخارجية إلى صُلب الدراما. جاء بالعلاقات بين الإنسان

(*) يوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) كتب ما يزيد على (٤٠٠) عمل مسرحى بين التاريخى والغنائى الاستعراضى والكوميديا السياسية، بالإضافة إلى (٦٠) نصـًا أوبراليًا. أهم دراماته (كوب ماء - UN VERRED'EAU، اختيار المدام - BATAILLE DE DAMES).

والإنسان، علاقات تحمل فى طيّاتها حقيقة التعقيدات التى تعترض حياتهم أو تتحكم فيما يفكرون فيه بهدف تقديم تأثير قوى وكبير على المشهد المسرحى، مع تضمنّه فى الوقت نفسه الطبيعة المعتادة والعنيدة أيضًا. كانت الوسائل المستعملة تُشير إلى علاقات برجماتية خالصة، تتصدرها تعبيرات كاملة وتامة، وساعتها – وفى سرعة فائقة – كان القرار هو التأكيد على عدم صلاحية هذا النوع من الدراما لارتفاع سقف العلاقات والاتصالات التى جاءت مغايرة عن درامات أخرى، لعلوّ قامتها وارتفاعها. فعرض سببين أو أكثر من الأسباب لا يضمن تلاحمًا يؤدى إلى التوحّد، لكن هذه الأسباب لن تزيد فى النهاية عن كونها إبراز (دويتو) ثنائية كل واحدة منها بعيدة عن الأخرى، أحيانًا تقترب أو تتجمع وتميل إلى الالتقاء، وأحيانًا أخرى تتوازى، لكنها فى أغلب الحالات تتسع المسافة بينهما إلى مدى بعيد. تكمن التقنية هنا، فى ثنائية، أولى: تتسم بالعمومية الشمولية التى تتضمن – مع ذلك – تعبيرات عقلانية فكرية من البداية إلى النهاية، وثنائية ثانية تفتقد الرمز، بداياتها لا تزيد عن رؤية أو وجهة نظر ليست لديها القدرة على الارتفاع بالحدث إلى منطقته أو مساحته ودائرته. هذه التقنية بكل إمكاناتها لا تتوافق مع حاجات مهمة للدراما، فضلاً عن أنّ الأحاسيس المطلوبة فى هذه التقنية كانت غائبة فى القرن (١٨) عند كل من الكُتّاب الدراميين والجمهور على السواء. (أعلن ليسنج فى إحدى الدرامات على لسان شخصيته چاكوب **JACOB** رفضه ومعارضته لكل جبرية ولكل إيمان بفكرة القضاء والقدر عند ليسنج نفسه فى دراماته الأولى. كان هذا الإعلان قد تصادف مع إعداده لعام كامل فى تأليف مسرحيته "ناثان" **NÁTHÁN** – حينما قال:

"KEIN MENSCH MUSSMÜSSEN". (*)

كيف يمكن أن تكون هناك تراجيديا على وجه العمـــوم؟ فالفرنـــسيون – الذين كانوا سابقين إلى قوة المواطنة والكفاح الجاد والأهداف الواقعية تجاه تيار فرنسى اتخذوه لأنفسهم – أصبحوا هنا الآن مثالا يُحتذى، رغم ضـــباب الفنية عندهم. يبعد ديديرو بحرص عن التراجيديا، كـذلك يبعـــد كـل مـــن بومارشيه ومارسييه عنها من الوجهة النظرية، أما من الوجهة العملية فقـــد جاءوا بكثير من الشروخ. رأى ليسنج بعين ثاقبة وفى نور ساطع لا يُخطـــئ قيم الفنون الحقيقية الكبيرة وعالية المقام. فهى فنون واسعة المدى إلى النهاية، يمكن التعامل معها والاستحواذ عليها، وتتوافر على نظرة ليبرالية، وتكـــشف له هذه الفنون الدراما باعتبارها أسمى الآداب وتاج القـــيم علـــى الـــرءوس والعقول، وأنّ الشكل فيها يتحدد فى هذا التاج المرفوع فوق الرأس.. ومع كل هذا استمرت البحوث والدراسات التراجيدية تجاه التراجيديا.

ظلت الأحاسيس قوية على حالها، لا يظهر فى القريب البعيد أو الآجل من يريد أو يجرؤ على أن يُدوّر أو يلُف العجلة ناحية المشكلات فـــى الفـــن الدرامى. أجبرَت الأجزاء التراجيدية فى التراجيديات تقنيات خشبة المـــسرح الكبيرة على التقدم ناحية الدرامات والعروض الدرامية، وساعتها لـــم يقـــف الهواء على حالة وسط الحلوق والحناجر عندما كان فى انتظار هـــذه الهبّـــة التنويرية. ظهرت دراما فيلوتس **PHILOTAS** كالإبيجرام أو مثل **APERÇU** كتابةً قصيرة، كما لو كانت تراجيديا حقيقية.. أبرزت تقنية خاصـــة تحمـــل مذاقا جديدًا.. ظروف وأحوال جبرية تعطى الأسباب غير المباشـــرة لقتـــل

(*) لا جبرية للإنسان (الفصل الأول – المشهد الثالث فى مسرحية ناثان) – المترجم.

البطل المسرحى أو فنائه، لكن الأعراض الداخلية لم تكن تحمل صيغة أو تصورًا دراميًا حقيقيًا. لأن المشكلة التراجيدية تتحدد فى مدى صلاحية الضحية ولماذا هو فى هذا الموقف، وهل من "الممكن" للفعل الدرامى، أو هل من "المسموح" به ذلك، وما موقف "الحرية" عنده ومداها، وحاجات بأسباب أخرى غير واردة أو ظاهرة للعيان قد تكشف - لو برزت - عن تضحيات أخلاقية من أجل الشرف أو الفضيلة.. كل هذه الأسباب والمسببات الغائبة كانت الحاجة تدعو إلى التّماس معها وتوكيدها، حادثة تراجيدية غريبة أيضًا. إنسان شخصية تراجيدية، ومعه موقف تراجيدى هو الآخر لم يأخذه كثيرًا بعين الاعتبار. اقتربت كثيرًا درامته (إميليا جالوتّى) من روح التراجيديا، بغير إرادته فى الوصول إلى مشارف التراجيديا. الكل يتساءل عن الأسباب رغم الاعتراف تمامًا بالحادثة، لكنّ الذى يهمّنا فى هذه الحادثة هو أننا نرى أنّ تراجيديا أسرة جالوتّى فى الدراما كشفت عن أحاسيس رائعة نابعة من العلاقات الدرامية بين شخصيات الأسرة، رغم أنها تبدو غير قابلة للفهم. لماذا اختار ليسنج للوصول إلى الهدف هذا الطريق الذى لا يمكن تفاديه ولا تجنّبه وهو طريق النُصح والتعليم؟ والذى لن يُوصّل إلى التأثير المباشر والطبيعى فى آن واحد؟ كل متفرج، من البداية ينتظر هذه النهاية، وليس هناك أحد اعتقد فى هذه النهاية. فإذا كان هناك أحد فليطمئن قلبى إذن.. كيف يمكن تفسير ذلك؟ لا يمكن شرح التقنية أو تفسيرها لأن هذا طريق إنما يُفضى إلى هناك، لكن يظل السؤال قائمًا: لماذا اختار ليسنج هذا الطريق؟ هل لأنه على أقل تقدير يقود إلى الهدف؟ لماذا الاستعانة بالرياضيات وحساباتها حيث إنّ الجبرية فى الشخصيات وفى المواقف هى التى تتبعها كل صغيرة وكبيرة فى الدراما؟ الظاهر أنّ المتتابعات ليست بالوضوح الكافى أو البيّنة

الجلية، تظهر الصورة كما لو كُنا نراها، من أنّ المقدمات الأولى للتراجيديا يجب أن تتبع. وليسنج نفسه رأى وعرف أنّ فى حالات كثيرة، بل وفى أغلب الحالات التى جاءت بعد ذلك وتبعت التراجيديا على علاقة أو تماسٍ مع الرؤية الفنية بل والإنصات لها وترقّبها.. لكن هذا شيء، والإحساس بها شيء آخر. لم يكن الإحساس يومًا على هذه الصورة من المتطلبّات. أشار ماترلنك مرة إلى صيغة ليست واضحة لإحدى النهايات، كتب يقول: كانت الصيغة متأرجحة متعثرة، ومغلقة ومفاجئة بقدر ما كان يواجهها من كفاح الشخصيات ومدى التصاقهم بالجرأة والقوة، حتى كاد القرار النهائى فى نهاية المسرحية وفى دقائقها الأخيرة أن يُغير كل التوقعات للنهاية فى فصلها الأخير، حالة النهائية نفسها فى إميليا جالوتّى. فأحاسيس كل شخصية (وكل نهاية لإنسان أو لشخصية أو لجزء من الأحاسيس نحو الآخر) تبدو كأنها تسير فى اتجاه مُرهق، وهى فى سيرها فى هذا الاتجاه الآخر تتحول وتنحرف.. مثل هذه الأحاسيس لا تتبع التراجيديا، لا تسير معها إلى نقطة النهاية والختام ولا إلى أى مكان، صعبة عليها الإيضاحية والتحديد والتعريف، سواء كانت الصورة قوية ناعمة أو ضعيفة. لعله الخوف من النظر أو لأقُلْ عدم القدرة على الفعل.. الجُبن. إذن، فماذا ينقص الإنسان أو الشخصية هنا لتكتمل الصورة التراجيدية، لا شيء يظهر على سطح الصورة، لا شيء يكتسب صفة العمومية ولا صفة الاستمرارية. لم يكُن هناك أكثر من مُتشعبّات وانفراجات عند الشخصية يُحس بها وبجوها وكأنّ قوة جبرية تُبعده عن النقاط التراجيدية. ابتسامات على سطح دراما (مينّا فون بارنهلْم) إعادة فَهْم وتقييم للشرف والأخلاقيات تنمو من الأحاسيس الراقية نفسها، تتفتق عن هذه وتلك قيم فنية رغم تنافر الأصوات وبقاء اللا نسجام.

يأتى الحل الأخير فى دراما مينّا ڤون بارنهلم مقبلاً من الخارج – إذا نظرنا فى برود وعدم اهتمام إلى التقنية – أكثر جبرية وعدوانية كما فى دراما إميليا. لكن لمّا كان هذا الغلاف الجوى يسيطر هنا وهناك، ويقطع الطريق على التراجيدية ويجرّ المتفرج عنوة وقسرًا من التراجيديا إلى DEUS EX MACHINA ثنائيتين وحاجتهما الاقتراض من بعضهما، ما دامت ظلت الطُرق الروحية والنفسية المعقدة تحمل وتحتمل بل وتشعر باللا نسجام وتنافر الأصوات هذا. تُرى ما الأساس أو القاعدة فى هذا الإحساس؟ فى الغالب إن ليسنج رأى بعينيه الفترة المؤقتة العابرة فى دراما وتراجيديا جالوتّى، أثناء تغييرها إلى جذور صيغة اجتماعية وسط العلاقات، وهى (حالة عقلانية بكل المعانى والنتائج)؛ الأمر الذى أدّى إلى تقاطع باهر ليس عند كل إنسان وشخصية على حدة، بحسب ما بينهما من علاقة، بل إنه لم يسمح لأى من عناصر التراجيديا بالوجود فى هذا المجال. قدّم شيللر فى مسرحيته (الحب والدسيسة) فى زمن شبابه، وبين الشك واليقين التراجيدية ممثلة فى الشفقة والرثاء فى أعلى درجاتها، وكانت بحق بأقل درجة منها عند الحب والدسيسة وعالمها الرثائى. ارتبط الرثاء عند ليسنج بالتغيير فى الموضوعات وبالتقاطعات وبكثرة العلاقات السيكولوجية المُعقدّة؛ حتى يضع على طريق الفن شيئًا من التراجيديا لم يكن بمقدوره الإحساس بها قط.

ومع ذلك، فقد بدأ ليسنج الدراما الجديدة، فهو يظل الرجل الأول الذى تضمنت دراماته أحاسيس المواطنين، يتركون الناس ومصائرهم لمفردات الحياة الصغيرة التافهة والبسيطة، حتى يتجهوا إلى ما هو أنفع وأعظم فى الحياة من رمزيات. درامات ليسنج هى أولى الدرامات التى نعثر فيها على الرثاء والشفقة فى الشخصيات والأدوار المسرحية تعلو برنين جديد، كما

يعلو صوت الإنسانية عند فولتير VOLTAIRE، وألفييرى فى إعلائه لصوت الحرية حينما ينضج الصوت يعلو مُعبرًا عن الأحاسيس الداخلية والانفعالات الباطنية.. هكذا ظل اللسان وظلت لغته تُعبر أعظم تعبير تجريدى عن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية.

أصبح موضوع الدرامات الجديدة منحصر بين هلالين ( )، ناس جُدد ومصائر جديدة هى الأخرى. فى المصير الجديد؛ واجهت قوة العلاقات عدم قدرة الناس والجماهير، وعلى عكس رغبة ليسنج وصل المصير إلى الدراما، فى قوة بالغة وبلا حدود. فهناك مصير (تلهايم) TELLHEIM – يتحدد بالصدفة فى حالة الأزمة وفى العجز وعدم القدرة الكامن والمستتر فى عائلة جالوتّى، وكذلك عند النبيل جونزاجا GONZAGA... إلخ. (ونذكر بالمناسبة أنّ ليسنج اشتغل على ثيمة المصير التراجيدى وفق ما تكشف دراماته). فإذا كان الموقف الدرامى بكل قوته وجبروته لم يستطع الوصول إلى نقطة أو مشارف العقلانية، فإن متتابعاته سوف تكشف عن رؤية صيغة مُصممة عند الناس والأحداث، وأنّ توابعها لن تكون إلا الليبرالية بعينها، والسيئ الكامل المرتقب الذى يمثل الخلاص والتحرر (رسْم صورة البلاط فى تراجيديا جالوتّى). هذا النوع من النموذج هو سمة وعلامة مميزة مهمة؛ لأنه أكثر عقلانية وإدراكًا وله تأثير كبير فى النموذج نفسه. لا أتحدث عن ماروود MARWOOD ودرامته (مس سارا سمبسون) MISS SARA SAMPSON، وعن شخصية (أورسينا) ORSINA التى جاءت على غرار شخصية (ليليت)(*) التى هى نفس شخصية أدلهايدى ADELHEIDJ فى دراما جيتز، كما أنّ شخصية العجوز جالوتّى ليست شخصية مُضحكة بمعنى الضحك، لأنها شخصية تقود – على الأقل لنصف قرن ويزيد – وتؤرخ لكل مصير فى دراما المواطنين، وإذا كان هناك من هو أكثر أهمية

(*) LILLITH: الروح الشريرة فى الميثولوجيا السامية، تُقيم فى المواطن المهجورة وتهاجم الأطفال. وهى زوجة آدم الأولى فى الأساطير اليهودية، وعرّافة مشهورة (فى المعتقدات الوسيطية) – المترجم.

بعناصره النابعة من المنظور نفسه فقد يكون مُتضمنًا عند هابّل فـــي شخـــصية الصانع أونتال وفى شخصية إربفورستر ERBFÖRSTER عند لودفــيج(*). كان هذا النموذج الجديد للشخصية هو نموذج الإنسان الباحث عن القضايا من وجهة نظرية بحتة، والذى حقّق فى القرن (١٨) وجود الدراما ودخولها إلـــى تعـــاليم المثالية النظرية اللا عملية: تلهايم، وفيلوتس وكل ما بينهما هى الحياة والنـــاس الآخرون، وجميع مصائرهم معًا، ومع حركاتهم وإيماءاتهم (ناثان مليئـــة بمثــل هذه الشخصيات – النموذج، لكنهم هناك متأثرون بمحاورات أفلاطون. - ANTI GOEZE NO. 12 (**) كما ذكر فردريك شلجل FRIEDICH SCHLEGEL.

الأخلاق التجريدية والحياة.. هنا تكمن المشكلة؛ لأن الجديد في النموذج – الشخصية فى شغل شاغل بحركته وبنظرياته، المشكلة ولا غيرها على مرمى العين، الشخصية مع مشكلتها وجهًا لوجه. هذه المشكلة متكررة بين فيلوتس وتلهايم ومصير كل منهما، ومصائر أخرى عديدة فى صراع ومواجهة مـــع تصرفاتهم تتعادل وتتشابه تمامًا مع الشاب البطل فى حرب السنوات الـــسبع الجريئة والإنسانية فى وقت واحد، هذا الشاب هو الرائد فى الجيش. يكتـــب دلتاى DILTHEY عن الدراما:(***)

> **"DIE HELDEN SIND .... BEWEGT.... VON DEM MORALISCHEN AFFEKT. INDEM DIESER , ALS DIE LEBENDIGE SPRUNGFEDER IHRES WESENS , IN KONFLIKT GERÄT MIT KRÄFTEN ANDERER ART , ENTSTEHEN DIE- GROSSEN EMOTIONEN , WELCHE DIESE DRAMEN ERFÜLLEN".**

(*) "إربفورستر" هو الشخصية الممثلة والوارثة لنقاء الغابة، وهو الذى يواجه مـــالكى الغابـــة بخـــصائص جديدة غير مسبوقة كانت من نصيب عصره – المترجم.

(**) هو استهداف لعمل ليسنج ANTI – GOEZE يمثل مناقشة مُحررة ومكتوبة، مناقشة تنويرية روحية تقع فى الجزء الثانى من النقاش – المترجم.

(***) تحرك الأبطال اندفاعات أخلاقية. وهذه الأحاسيس الكبيرة المتفجرة التى تمتلئ بها الـــدرامات تـــأتى إلـــى الوجود إذا كان عند الشخصيات من الأساس زُنبرك SPRING ينطلق منفجرا مثل اللغم. وهذا الانطـــلاق يصل إلى الصراع والتصادم إذا ما كانت هناك قوى ليست شبيهة، أو على شاكلة قوته – المترجم.

ما هذه القُوى الأُخرى التى تقف متضادة مع التأثير الأخلاقى يا تُرى؟ يُشير دلتاى فى هذا الخصوص إلى رسالة – أُطروحة ليسنج فى مكان آخر منها. عندما يقف هذا التأثير وجهًا لوجه مع التابعين (الذين يحيون فى حماية شخص أو شخوص أخرى) ليؤكد خواص الهيترَوجين كمتغاير للخواص أو العناصر، وأوداردو نفسه ODOARDO يؤكد هذا الرأى وهذا الصراع فى تحليله. وحسب رأى أوداردو فإن اتحاد التابعين مع سادتهم يشبه تمامًا اتحاد التنوير مع الأحاسيس الأخلاقية التى جاءت بقوة خارقة وواجهت كل ما هو غير أخلاقى ومُعطل على انتشار مبادئها القيّمة؛ لذلك لم يكن غريبًا أن يقف فى مواجهة زوجته وابنته، ولذلك أيضًا وقف فى مواجهة الأحداث التى تدور حولهما وتحيطُ بهما من كل جانب. لقد اهتزت عنده كل جوانب الحقيقة التى انعكست عليه. وحسب وجهة نظر دلتاى؛ فإن هذه الحالة النفسية عنده إنما تعكس النكبة والكارثة وتشرحهما، لكن الموقف يصبح مختلفا عند أوداردو عندما يكون تحت سيطرة العلاقة المُتحكمة، إذ ساعتها يفقد الموقف كل نشاطه وفعالياته، بما يومئ إلى لا وجود الموقف على طول الخط. وبتحليل الموقف يتضح أنْ لا وجودَ لهذه العلاقة المتحكمة، ولذلك لم ينمُ فى وضوح لا الصراع ولا النكبة أو الكارثة. عند فيلوتس وتلهايم يبدو الموقف نفسه على الشاكلة نفسها. عمى وغرور وأنانية فى الحدث تُعلن عن نفسها فى كل جوانبها عن التأثير الأخلاقى! وبدلاً من أن يتصرف الإنسان – أو الشخصية الدرامية – فإنه يتلامس مع هذا المظهر وأشكاله فى وضوح وما دام ما بداخله من إحساس تجاه الأخلاقيات والحقائق والعينية المحدَّدة لم يقرّ عينًا

بها، فمن الطبيعى أن يكون متلامسًا مع المظهر وأشكاله فى النهاية. تتأكـد هذه الصورة عند براوننج فى دراما (ويُغنى بيبّـا) ÉS PIPPA ÉNEKEL – تؤكدها شخصية الأم عندما تقذف أيديولوجيا ثورية تجريديـة بولـدها إلـى الموت، تُحدّث ولدها الذى يخطو إلى القتال:

WELL, YOU SHALL GO. YET SEEMS THIS PARTIOTISM THE EASIEST VIRTUE FOR A SELFISH MAN TO ACQUIRE : HE LOVES HIMSELF – AND NEXT , THE WORLD – IF HE MUST LOVE BEYOND,- BUT NOUGHT BETWEEN: AS SHORT SIGHTED MAN SEES NOUGHT. MIDWAY HIS BODY AND SUN ABOVE". (*)

هذا نموذج لأبطال درامات شيللر ولشكل الأحداث عنده. عالم شخصية بوزا POSA. نموذج للشخصية التى تنطوى على أقوى المشاعر الروحية فى الحياة وعلى أعظم وأعجب المصائر، وبذلك تصبح ممثّلةً للنموذج الإنسانى الرفيع وللنموذج التراجيدى الأعظم فى الوقت ذاته؛ لأن تراجيدية شخـصية بوزا تمتلئ بمضامين حقيقية، تنثُر على الدراما وحدة جليلة، ليس جانبين فقط

(*) يا ولدى، سوف تذهب. لكننى أُحسُّ بأن الوطنية وحب الوطن..
هو الفضيلة الأسهل للأنانيين للكسب والنيل !
هو يحب نفسه، وبعدها كأنانى يُحب العالم،
وإذا كان هناك شىء آخر – فليس هو الحب،
لا شىء، هلاك أو دمار، لا شىء من بينهما..
هذه نظرة قصيرة للذى لا يرى شيئا
الإنسان لا يرى شيئا،
فى منتصف الطريق، جُسد مُلقى، والشمس تسطع من فوقه
(الجزء الثالث) ترجمة ساس إمرا SZÁSZ IMRE.

يُرفرفان على جانبَى الدراما وحدها. فكم من الدرامات التى سقطت وهَـوَت نتيجة أكوام الرُكام التى تُكدسُها على أحداثها المُعقدة، مـرةً علـى تَحطُّـم الأيديولوجيا أمام حقائق عينية لا يمكن صرف النظر عنها وأمام اللا عقلانية الأبدية التى تسير عليها؛ ثم مرةً ثانية بسبب عدم الرؤيا وهذا الغبـاء الـذى تخطُّه فى عمى وأنانية بالغة ("DESPOTISCHE WILLKÜR")(*) وشـيللر هو المتحدث هنا)، وهو الذى اعتبر أنّ كل إنسان، وكل علاقة للإنسان فى حاجة إلى وسائل لتُنير الطريق إلى الهـدف المنـشود. تُحـضّر الواقعيـة التجريبية هذا التعصّب ليؤيد حب كارلوس CARLOS عبْر أعظم الأخطـاء التى يُعدها التعصب ضد صديقه وضد الملكة، بعد ذلك يلجأ للتعصب نفـسه إلى إيقاظ الشبابية فى صديقه! مادًّا إياه بالحماسة، فـإذا حـدث المطلـوب وحققت الشخصية مرادها فلا حاجة للملكة بعد ذلك إلى الأبد. يكتب شيللر:

("ALSO SELBST DIESES HINDERNIS , DAS SICH SEINER GROSSEN ANGELEGENHEIT ENTGEGENWARF , SELBST DIESE UNGLÜCKLICHE LIEBE , WIRD JETZT EIN WERKEZUG ZU JENEM WICHIGEREN ZWECKE UMGESCHAFFEN")(**).

بعد ذلك – عندما أُصور وأرسـم أهـم اللحظـات الدقيقـة لهـذين الشخصيتين الثنائيتين – تلوح فُرصة للتأثير فى الملك، فى وقت لا يـستطيع كارلوس فيه أن يُعبّر أو يصل إلى هدفه، حيث تأتى لديه فكرة قوية تـسيطر

(*) جبرية استبدادية وطغيانية – المترجم.

(**) وإذا ستبقى هذه العقبة التى وقفت فى طريق السبب، ويبقى هذا الحب أيضًا وسيلة من أهـم الوسـائل فى خدمته.

عليه وتوحى إليه بطريق جديد يُحقق له كل أمانيه وخططه.. حينئــذ تبقــى ورقة اللعب الرابحة مِلكَ يديه، وساعتها تستطيع الملكة بكــل الوســائل أن تمارس تأثيرها فيه. كان لا بد للمؤامرة أن تركب موجة الغرور والمفخــرة، لكن بوزا يجعلهم يعتقدون أنّ الملك فيليب **FÜLÖP** عنده من الوســائل مــا يستطيع به الوصول إلى غاياته وألا يرتدّ عــن خطتــه الطائــشة العابثــة، والمثالية فى وقت واحد.

> **"DOCH GEB' ICH DEN KÖNIG AUF .... IN DIESEM STARREN BODEN BLÜHT KEINE MEINER ROSEN MEHR, DAS WAREN NUR GAUKELSPIELE KINDISCHER VERNUNFT"** (*)

لكن خطة كارلوس كانت قد تأخرت، ليُضحى بحياته فــى اللحظــات الأخيرة، بجُرأته.. ومرة ثانية وهو خالى الوفاض، وبلا هدف، لا يصل إلى شىء بالمرّة. لقد أعماه الهدف الكبير ولوّث كل شىء بالبهيميــة الوحــشية، وواجه الشخصيات ببعضها، كما لم تشهْده عينٌ من قبل، على أنّ لكل واحــد وسيلته التى يتجه بها إلى الطريق الذى خطّطه هو وحده. ولمّا لم يكن يعــى وينظر أمامه فلم يكن بوسعه أن يحسب الأمور بدقة، ولذلك كــان عليــه أن ينزلق فى لحظات القرار الأخير بعد أن ضاعت من بين يديه كل الأشــياء. هذه المثالية التجريدية برغبتها الحارة الساخنة جدًا هى التى تعطى للمسرحية الزخم الرثائى الملتصق بها. ونقدها يعود إلى الجبرية التى تتمركز فى أجزاء

(*) أتنازل عن الملكية وكرسى العرش... وعن هذه التُربة الجافة، فهى ليست رفيقى فى الــسلاح ولا فــى الحرب، وكل هذا العقل اللعوب لم يكن أكثر من وهم وخيال. (الفصل الرابــع، المــشهد ٢٤. ترجمــة فوش اشتفان VAS ISTVÁN).

كبيرة واسعة فى الدراما، وبطفة خاصة إلى الهيتروجين فى نقاط معينة منه، وفى الكشف والتعرية الكاملة.. وهذه هى التراجيديا. لم يَرَ شـيللر الموقـف على أصوله، رغم أنّ كتابته عن الدراما فى خطاباته تذكر الصراع المستتر العميق فى عدة أماكن من هذه الخطابات: صيغة العلاقة الأخلاقية المثاليـة التجريدية، وأنّ هذه الصيغة فى أعماقها ليست الصيغة اللا أخلاقيـة التـى اعتنقتها وأتت بها المسرحية التى مثّلت أعمق أعماق غدر لا أخلاقى. علـى غرار ما ظننت الملكة عن بوشا فى آخر كلماته:

SIE STÜRZEN SICH IN DIESE TAT , DIE SIE
ERHABEN NENNEN. LEUGNEN SIE NUR NICHT.
ICH KENNE SIE , SIE HABEN LÄNGST DARNACH
GEDÜRSTET – MÖGEN TAUSEND HERZEN BRECHEN ,
WAS KÜMMERT SIE'S , WENN SICH IBR STOLZ NUR WEIDET.
OJETZT LERN ' ICH SIE VERSTEBN ! SIE BABEN
NUR UM BEWUNDERUNG GEHUHLT.(*)

(*)... أنت تضع نفسك داخل الحدث المشكلة،
وتعتبره سُموكم عظمة وعُلوًا. لا تُنكر ذلك.
أعرف سُموكم، من القديم وأنت متعطش إليه.
ماذا يهمك، إذا تحطم قلبٌ وانكسر،
فالزهو هو الذى يدفعك دفعًا – والآن،
يا لله! بدأتَ فى الفهم. تمامًا
يتوق قلبك إلى المعجزة الأعجوبة.
(الفصل الرابع، المشهد الرابع والعشرون – ترجمة فوش اشتفان VAS ISTVÁN).

لكن هذه الفكرة ليست موجودة أو قائمة، ولن تكون من المتتابعات أو النتائج بأى حال، لأنها ليست مكتملة تمامًا.. لا لأنها فكرة خطرت أخيرًا قرب النهاية كتعديل وتكييف لشخصية بوشا فى التراجيديا، ولكن لأنه فى القرن (١٨)، وقبل الثورة الفرنسية لم يكن بالإمكان - على وجه الإطلاق - التفكير إلى آخر لحظة فى هذه الفكرة. كم كانت قوية هذه القوة المثالية التجريدية عندما تتضمن انكسار الحقيقة وعجزها عن الإفصاح عن إشكالياتها الداخلية.. إذن، فساعتها سيظل الهدف نقيًا نظيفًا بعد هذه النقاشات الخارجية، من أنّ الإدانة الأخلاقية للحدث بين إمكانيتين لم تؤخذ فى الاعتبار. يكتب شيللر:

"POSA , DER WELTBÜRGER DURFTE SO HANDLEN , UND

(*)IHM ALLEIN KANN ES VERGEBEN WERDEN".

وكتب شيللر أيضًا، عندما تحدّث الماركيز مع الملك عن سلوكه - وجهًا لوجه - حديثا يذكر:

"EINE OFFENBARE UNTREUE , DEREN ER SICH

(**)GEGEN SEINEN FREUND KARL SCHULDIG MACHTE".

نظرة ليسنج إلى الموقف لم تُحالفها العقلانية أو الإدراك السليم، مع أنه كان يعرف بعينه الواعية والحادة مدى الحكم الهائل الذى تتضمّنه المثالية التجريدية، عندما استغرق فيلوتس فى أحلام اليقظة معتقدًا نفسه فى الأعالى

(*) تصرّف بوشا، على اعتبار أنّ المواطنة العالمية الحرة تقبل مثل هذا التصرّف، وأنّ له، وله وحده حق العفو والغُفران، تصرف على هذا النحو تماما.

(**)... والذى اقترفه مع صديقه كارلوس وفى مواجهته، خيانة علنية.

القريبة، هو، هذا الشاب الذى مات والسيف فى قلبه وأحشائه. بربريــة عميــاء أضاءت صرخات أريدوس ARIDAEUS تتكهن بسوء الحظ والخطر الذى تسير إليه زاحفة هذه الدولة، عندما يحكم فيلوتس الذى سوف يُــذيق شــعبه العــذاب والمهانة. رنين قريب يتبدّى فى كِسْرات من حديث كليونّيس KLEONNIS عند حديث إيوفيس EUPHAËS عن أرسطوديموس ARISTODEMOS.

EBEN DIESE TAPFERKEIT
DIE IST'S VOR DER ICH ZITTRE ...
... IBR
IST DEMARAT NICHT DER GELIEBTE SOHN
DES JAMMERNDEN , VERWAISTEN VATERS ; IHR
IST DEMARAT SOLDAT UND WEITER NICHTS ! -
WIE ANDERS ? DENN WAS WEISS ARISTODEM
VON IENGEN ZÄRTERN, BESSERN, MENSCHLICHERN
EMPFINDUNGEN ? ...
.. ER ? ER ,
(*)DER KALTE MÖRDER SEINER TOCHTER?

شعرتْ مينّا MINNA أكثر من مرة بمعبودها تلهايم، وما هو التعصّب المخيف نفسه الذى سار به إلى العمى وعدم الإبصار لكل حقيقة ولكل إنسان

(*) كم أخاف وأرتعد من الجرأة، أنا.... فى نظرك دمارتوش لم يُحب ابنه....
أما والدنا الأرمل المُولوِل، فلم يكن أكثر من جندى محارب ولا شيء غير ذلك!
كما يعرف ذلك تمامًا أرسطوديموس. الأكثر ضعفًا هو الأعظم إنسانية بفضل
أحاسيسه وعواطفه....... هو؟ كيف كان عليه أن يعرف..
البارد لابنته ؟ - ترجمة أريشى اشتفان ERŐSI ISTVÁN .

فى مواجهته. الأمر الذى جعله يُحس بالاضطراب والخزى والعار وبضياعه، وكأن كمّاشة تُطبق على روحه. لم يكن أمامه آنذاك إلا أن يُدمِّر نفسه بنفسه بدلاً من أن يقبل من أى إنسان أى معاونة.. بدلاً من أن يحطم محبوبته التى تُحبه هى أيضًا، وقبل أن يحدث شىء آخر لا يستطيع التنبؤ به أو احتماله ما دام أصبح فاسد الطوية على هذا النحو – وهذا شىء يمكن لأحد من النـــاس توقّع حدوثه، وهذا ما يدعوه إلى أن يُجبر خطيبته على السير فـــى الوحْـــل عندما يفكر معتقدًا أنها من طبقة المساكين وبعد أن وعده أخوه الأكبر، رغم إحساسه وقناعته أنه كان خائنًا لها وغير مخلص، وأنه لا يستحق هذا الحب الذى منحته إياه. فى وسط هذه الكوميديا تلعب الأخلاقيات والشرف والفضائل هذا الدور، دور حب الوطن عند (فيلوتس)، وهو الآن عند بوشـــا (إســـعاد الشعب)، فالرغبة إلى الحرية نراهـــا عنـــد كـــارل مـــور، وعنـــد ڤارّينـــا VERRINA، وعند فييسكو FIESCÓ تسير على النموذج نفسه.... إلخ، لكن المضمون عند هذا أو ذاك هو المُتغير الوحيد. أما النضال، والكفاح فهو ثابت فى المضمون والموضوع لا يشوبه أى تغييرات بالمرّة.

"O ÜBER DIESE WILDEN , UNBIEGSAMEN MÄNNER

وتزيد على ذلك ميناً،

DIE NUR IMMER IHR STIERES AUGE AUF HÄRTEN".(*)

(*) أوه، يا لهذه التهمة، شبابية وشباب صلب لا ينثنى، فهو بنظرته الصلبة يُمـــسمر الـــشرف مـــع الـــوهم والخيال معًا فى مظهر خادع واهم غير حقيقي. ويذهب بنفسه إلى آخر مـــدى التعـــصب والعـــصيان (الفصل الرابع، المشهد السادس) – ترجمة كارنتسى فرانس KARINCZY FERENCE .

وحتى تلهايم يعترف بهذا الإحساس عندما يكون الحوار عنه، وكيف أنه يتكلم ببرود وبلغة غير مقبولة عن صديقه وعن أخطائه وعيوبه، بما عبّر عن التفاخر والتبجح أيضًا.

كان الضعف فى المثالية أثناء حركة التطور يكمن فى النسبية.. فغير المثالى هو الذى يظهر كموجود يكشف عن قوة فيه. فى دراما مينّا فون بارنهلم جزء يمكن أن يكون كوميديًا؛ لأن الفضائل تُرى فى صورة مُتعة. أشياء تصل نتائجها بعد طول انتظار، بل ولعل الحصول عليها يتطلب الكثير من المعاناة، ثم كذلك لأنّ العمى وفقدان البصيرة وتعاليمهما لم تحظيا بالقدر الوافى عند ليسنج. الصراع الجاد لا يدخل فى نسيجهما، لا يُقلق الجو العام الناعم فى هذا النوع من الدراما الضاحكة، والدليل على ما نقول أن الفصلين الأخيرين فيها اللذين تجرى فيهما أحداث سوء الفهم لخاتم الخطوبة يكتسبان حيزًا كوميديًا فى أحد الأدوار، بما يفيد ويشير إلى أنّ الناس - أو الشخصيات - تتجه إلى موقف العالم الخارجى فى العادة. تلهايم يحتفظ بخاتمه (الدبلة) فى جيب سترته، خاتمه الذى حصل عليه بالرهن الذى أعادته إليه مينّا حين فسخت الخطوبة، وكأنه كان مِلكًا لها. هذا مشهد كوميدى يعتمد على سوء الفهم، فإذا ما أراد تلهايم - ولو لمرة واحدة - إلقاء نظرة على الخاتم الذى يرجو أن يُعيده مرة ثانية إلى مينّا، فإن كل المشهد - الكوميدى إذن كان يقوم على المقاومة والمعارضة. هذا العمى والرؤية المعدومة عادة ما تكون فى المواجهة مع الحقيقة، وهذه هى التعاليم نفسها التى يُقرّها شرف الجندية، وهى التعاليم نفسها التى لا تُريد مينّا أن تفهمها وتَقرّ بها عينًا. ظلال

كثيفة تعود إلى طريقها.. وتكفى هذه الظلال وهذا الطيف والخيال وتنافر الأصوات حتى لا تذهب بعيدًا، وحتى تتبدد هذه الظُلمة الظلية، إذا ما اتجهت إلى الأحوال والظروف الخارجية. كل تراجيديات شيللر تقود إلى المثالية، باستثناء هذه التراجيديا، فضلاً عن أنها تنبع من الخارج. لم يكن العصر قد أتم نضجه فى المثالية عند بوشا، فالسيئ فى هذا العالم هو ما نجده فى شبابية مور التى تقذف به إلى الهاوية. من ناحيتنا، فنحن نرى أنّ كل شيء ينتهى ويتحقق عندما يكتمل نمو الإشكالية الداخلية. ولو فكّر شيللر بعد الثورة فى شخصية بوشا لكتب ساعتها عن المثالية الألمانية، وعن مثالية القرن الثامن عشر التراجيدية التى مثّلت روح العصر فى باطنها وخارجها، ولم يكتب عنها آخرون.. لماذا؟ لأنها لم تكن فاعلة حقًا، فلم ير واحد من الكُتّاب عُمقها وكفايتها الموضوعية من على بُعد، مع أنه كان يمكن هذا وذاك، لكن مشكلات أخرى كانت قائمة تسدّ الطريق، حتى أمام شيللر نفسه. كما أن الجميع كان مشغولاً بالأسئلة الفنية الأخرى مما عطّل الانتباه إلى النموذج المثالى الألمانى الجديد (المثالية الألمانية).. لعل من الحق القول إنّ (تحليل الآداب الألمانية، والتراجيديا، والمثالية الأخلاقية الألمانية ظل مستمرًا وقائمًا، بما يؤيده موت ماكس بيكّولومينى **MAX PICCOLOMINI** من ظهور النموذج الحامل لإيقاع الحياة وأسلوبه الخاص أيضًا).

جاء هذا التغيير الثورى حقيقة عند كلايست الذى تحقق فى أعماله العقلانية، والمثالية التجريدية فى موضوعاتها كما فى (كولهاس ميهاى) **KOLHAAS MIHÁLY**، ليس الآن السؤال الأهم فى الدراما هو الحرية، لكن

لأن لكل شخص من شخوصه مناقشة قضية الحرية، وأن يقيس مدى الحقيقة، وكم من الملايين التى تعانى من أجلها، وكذا الوصـــول إليهـــا، خاصـــة أن شخصية كولهاس لم يكن مثاليًا مثل ليسنج ولا هو نموذج لشيللرً الـــذى لـــم تتبلور عنده هذه المثالية فى العالم الذى يعيشه، لكنه اقترب كثيرًا فى عالمـــه هذا من الباثولوجى مما تُوضّحه شخـــصياته المـــصابة بـــالمسّ الأحُـــادى MONOMANIAC، وهو شىء يشبه بعض شخصيات كلايست الذين ذهبـــوا مُغمضى الأعين نحو هدف الرثاء والشفقة، هذا الهدف الذى يتوقـــون إليـــه ويطمحون إلى تحقيقه. هذا الرثاء، وهذه الشفقة، وهذه العاطفة للقلب بـــدأت فى فقْد قوة التحدى الأيديولوجى، وبقيت وحدها دون أساســـاتها ومنطلقاتهـــا كأنها قوة ديناميكية الحركة وكأنها هى الحقيقة الروحية العارية. جاء إعلانها عن نفسها نقيًا صافيًا، بلا دفاع عن الأخلاق، وهو ما كشفت عنه شخـــصية بوشا عن الأنانية الذاتية والسلوك الأنوّى المغرور.

يقْوى التطور كلما زادت الأساسات التى تحمل التـــأثيرات الأخلاقيـــة ناحية التمايل. فأهم أسس الحال النفسية هى الرأى والحُكـــم العـــالمى علـــى السلوك والتصرفات وبقاء هذه التصرفات. ولمّا كان وهْمُ هذه الشرعية قد آل إلى زوالٍ مُنتهيًا، فإن الصراع يتخذ لنفسه أشكالاً أخرى يظهر بها، فتـــرى صـــراعا غريبـــا بـــين شخـــصية ألكـــسيس **ALEXIS** عنـــد إمّرمـــان **IMMERMANN**، وبين دون كارلوس **DON CARLOS**.. صراع بـــين أب وابنه بشأن الولاية على العرش بين الأب – العرش وبـــين الابـــن وريـــث العرش هنا وهناك. فروق فى التوقيت بين هدف جديد يسعى بكل الطرق إلى

الإسراع وتلبية الرغبة، وبين قيم تجريدية ومحاولات لتغيير وجه هذا العالم، لتطرح صدامًا بين شخصيتين، صراع تراجيدى بين أب وولده، كل واحد منهما يحمل رمزًا مختلفًا عن رمز الآخر، وفى مواجهته. وفى الاثنتين (تراجيديا الأب وتراجيديا الابن، أو عند شيللر وكلايست) فقد تُبودلت الأجيال، فبوشا عند كارلوس يمثل القيصر بيتر، وألكسس يرمز إلى الملك فيليب، ولهذا التبادل دلالة عَرَضية كبرى تشير إلى ضعف هذا الاتجاه وانحداره إلى الانهيار، وبأنه غير صالح للعلاقات بين الشخصيات الدرامية، والدليل على ذلك شخصيتا "أربفورستر، والصانع أونتال ونهايتهما فى دورهما الأخير. أما عند إمرمّان فالظاهر أنّ تأثير الأحداث فى بدايات القرن (١٩) قد وجّه النظر إلى فحص المشكلة، وأدّى بصيغة الأحاسيس التاريخية (التى حملتْها شخصية ألكسس).إلى التعانق مع كل ما هو أصلى وأصيل ومعاصر وذو فعالية، وكذلك مع كل ما هو شبابى. فعند هابّل ولودفيج (خاصةً عند لودفيج بعد ثورة عام ١٨٤٨) هناك شخصية على غرار شخصية دون كيخوتة ونموذجه.. شخصية فى حربها ونضالها كثير من الغرائب والعجب والجروتسك، تسير سيرًا حثيثًا إلى التراجيكوميديا، شخصية لا تملّ الوصول إلى أقصى درجات التراجيكوميديا ونهايتها، صيغة تصل إلى حدود العقيدة والمبادئ وتعاليمهما وبلا أى أهداف محددة، مع أنّ لودفيج فى سنواته الأخيرة قد اشتغل على خُطة جراشوس **GRACCHUS** بهدف الكتابة عن التراجيديا السياسية المثالية الشابة، فى نقدٍ لصراع تصور الشعراء من الشباب ضد الشعر الذى يُحول حب الشاعر الشاب إلى الجبرية

فيما بعد، والذى يُنتج نموذجًا تراجيديًا نقيًا (كما عند براند، ستوكمان، جريجرز، وكلهم طوّروا هذا النموذج فيما بعد على طرف النقيض التراجيكوميدى). أما المهم عند إمّرمان فهو انتصار القيصر بيتر. هذا العالم الذى أراد من العدم، ومن تجريد الأفكار، إبداع التطور التجريدى الذى أراد مزاولة الجبرية فى آسيا، مع أنه كان عالمًا ضعيفا لا يقوى على شىء، فضلا عن بُطئه وبلادته، لم يفعل الكثير فى طريق التقدم أو الازدهار، كان بحق عالمًا مؤقتًا عند شيللر، علت علاماته وانتصاراته القديمة على مواقفه الجديدة. هناك حيث استأسدت الغلظة والخشونة، وقوة خارجية قادت إلى هذا الانتصار، وبعد هذا النصر المُخضّب بالدماء صبّ دماءه على إسعاد الحياة فى صورة حياة غير قادرة على الحياة؛ ولذلك بقى القيصر بيتر ضعيفا فى مواجهة قوية، بل وظل على ضعفه مستمرًا، خائفًا مضطربًا، مهما أتت الجبرية بالسيول من الدماء.. حتى بعد سقوط كل من كارلوس وبوشا. يصل القيصر بيتر إلى نهايته، يموت وهزيمته الداخلية لا تفارق أحاسيسه:

ES SEI DER CHAOS ANERKANNT
IN SEINER ALLERHÖCHTEN MACHTVOLLKOMMENBEIT!
BESCHLIESSEN , HEISST EIN KNABE SEIN IN GRAUEM HAAR
ABSICHT IST BLÖDSINN. (*)

(*) نعرف هذا اللا نظام
الذى ساد كل الكون فى الأرض؛
جاء بالأذى كحرف بارز فوق سطح الأرض
من طبقة جيولوجية، جاء بكل هدف مجنون.
(ترجمة أروشى إشتفان ERŐSI ISTVÁN)

الغريب أنها خبرة القيصر رودولف عند جريلبارزر نفسها أيضًا، مع فارق أنّ هناك لم تكن الحاجة تدعو إلي هذه الحياة حتى تُستعاد إقامتها مرة ثانية. كان هناك عند جريلبارزر عدد كثير من الشخصيات – وفى كل أعماله – لديهم انطباعات مُسبقة بسقوط الحياة وتهدّمها. هذا الضياع، والفكرة، والحقيقة، وإمكانات الأيديولوجيا، والأحداث، لم تكن مقدمات لعالم جريلبارزر. فدرامته (حلم الحياة) – **A DER TRAUM EIN LEBEN** تُعد أعظم نموذج لصيغة أعماله، ففيها يُجسّدُ، وبالرّمز، خبرته فى الحياة. وعند روستان **RUSTAN** فنماذج أبطاله يبدأون كأبطال ليسنج وشيللر (لنُفكّر فى شخصية چارومير **JAROMIR** فى دراما (السيدة الجدّة) – **DIE AHNFRAU** والشخصيات القريبة منها عند كارل مور، والتى تقف قبل أن تتحرك على ناصية الاتجاه التراجيدى وصيغته ملأى بالخبرة.. هذه الخبرة التى تبدو متمركزة فى باطن الحياة قبل أن تخطو بأى حدث من الأحداث إلى أمام التراجيديا. خبرة تقبع فى أعمق أعماق الحلم، إذا تخلّينا عنها بدت كأنها نُصح أخلاقى وتوجيه إلي حكمة أخلاقية، والإحساس نفسه المستدعى من الحياة من قبل، فالحلم والأحلام مثل قوة تُحرك هذه الحياة.. أحلام لا تستطيع أن تقبع أو تحتمل هذه الحياة، لكن الموقف عند جريلبارزر يبدو مختلفًا تمامًا، فالأحلام تتوسع عنده وتنمو على طريق أوسع مدى، تدخل إلى كل جنبات الحياة، لتأتى فى أشعاره بأشعار أخرى تكشف عن خيبة الآمال، كلها تعانى من تأخير الموقف فى الزمان.. رومانتيكية متأخرة حُقيقة.. هذه الحالة النفسية الداخلية تلبس روح كل أبطاله الدراميين، ولا شيء غيرها. حالة نفسية داخلية.. هو لا يُعضدها ولا يضع فى سلوكها أو تصرفاتها أى باعث أخلاقى، لا شيء من هذا القبيل، ولا يمنحها أى شرعية أو حقوق، المطلوب فقط هو عقد شبهٍ أو شبه اتفاق بينها – من وجهة النظر هذه – وبين شيللر

ورؤيته إلى الانطباع الأنانى الكبير (عند فيسكو، فالينشتاين، ديمتريوس... إلخ)، وكيف كانت شخصيات جريلبارزر (أوتوكار OTTOKÁR، روستان ROSTAN، ماتياش MÁTYAS)، لكن أسس المواجهة مع الحياة تبقى فى النهاية بل وتقوى نامية؛ لأن القرن (١٨) أحسّ بقوة وفعالية الهيتروجين كحالة مؤقتة وسواء كان العصر حينذاك مثاليًا أو غير ذلك، أو تأخر قليلاً، أو لم يتحقق فيه الكثير، فإن جريلبارزر ومعه كل الرومانتيكيين المتأخرين عرفوا أنّ هذه الأحلام لم تكن مناسبة قط للحقيقة ولن تكون مناسبة بعد ذلك فى المستقبل؛ لذلك كانت هذه الصيغ قد أدت إلى أحاسيس مرّت كعاصفة هوجاء مثل مرور الكرام.. فقط الإحساس بالبؤس والتعاسة والشقاء. كتب التالى فى مذكراته اليومية:

"DIE DINGE DES WIRKLICHEN LEBENS ....

HATTEN .... FÜR MICH CHES". (*)

وفى مكان آخر من المذكرات كتب أيضًا:

"ICH GLAUBE BEMERKT ZU HABEN , DASS ICH IN DER GELIEBTEN NUR BILD LIEBE , DAS SICH MEINE PHANYASIE VON IHR GEMACHT HAT, SODASS MIR DAS WIRKLICH ZU EINEM KUNSTGEBILDE WIRD , DAS ICH.... BEI DER KLEINSTEN ABWEICHUNG .... UM SO HEFTIGER ZURÜCKSTÖSST" (**)

(*) أعمال الحياة الحقيقية... بالمصادفة، وبدون أى اتصالات أو علاقات، كانت بالنسبة لى مثل صيغة الظلال فى شكلها.

(**) أظن أننى سبق أن ذكرت أن الحب فى المرأة، أُحب فيه صورتها التى أنتجتها الفانتازيا، فالحقيقة مثل تشكيل لعمل فى نفسى، فإذا ما غابت هذه الصورة فى أقل قياسها، فإنها سوف تدفعنى دفْعًا إلى أمر ما.

هذه هى تراجيديا جريلبارزر، هى دائمًا أحاسيس شاعرية وتراجيديا في صيغة مرئية، وهى فى الوقت نفسه بين الفَهْم العام الشمولى كتراجيديا رومانتيكية أيضًا. لا أُفكر الآن فى مؤلّفه (سافّو) – SZAPPHÓ بالدرجة الأولى (ليبوشّا LIBUSSA، ملك ألفونز ALFONZ KIRÁLY) – فى درامته (اليهودية من توليدو) DIE JÜDIN VON TOLEDO – يكسب مصير (چاسون JASON، ميديا MEDEA إحساسًا تراجيديًا فى التعبير الدرامى، يعادل إحساس الأسقف جريجور GREGOR فى قمة نقائه عند تمايل رأسه وبراعتها وعند هزّ كتفيه استهجانًا أو لا مبالاة. WEB DEM , DER LÜGT – يا لعذاب الذين يكذبون! هذه هى الدراما الوحيدة التى كتبها جريلبارزر والتى تبدو فيها شخصياته المُتخيلةُ مُقدمًا للقواعد الأخلاقية فى الأساس)، لكن الواقع فى هذه الشخصيات أنّ البطل فيها يتمتّع بتفكير قوى لنموذج الشاعر الذى يجنح إلى التطور والتطوير (يصل البطل عند هابّل، وعند إبسن إلى القمة العليا فى هذا التطور والتطوير)، بمعنى أنّ الشاعر والعلاقة بالحياة ترمز إلى أنقى الرجال؛ وأنقى الأبطال وبين المصير بكل علاقاته.

إن كل أعمال جريلبارزر أعمال سيكولوجية، وكل فنونها وفنياتها الصافية الدقيقة تجرى نحو مشكلات جوته وشيللر؛ لأنّ الطور أو مرحلة النمو – الأستديوم STADIUM الذى اختطّاه ورسماه لأعمالهما، والذى اتخذناه نحن هنا قياسًا، هو قريب مما اختطّه جريلبارزر فى أعماله ودراماته، تمامًا كما فعل جوته وكما نراه فى أعمال (تاسّو، إفچنيا) فى الأسلوب، وفى الدراما. لم يكن جوته وحده فى درامته GÖTZ VON

BERLICHINGEN) الذى سبق غيره فى إحلال المشكلة غير المعرفية فـى الدراما، لكن كلاً من ليسنج، وشيللر حاولا - همـا الآخـران - تـضمين أعمالهما صيغة الأحاسيس ليُحققا رؤيتهما فى أبطالهما الدراميين. فإذا أردت تلخيص هذا الموقف المتشابه والمتكرر فى شخصيات (جيتـز، كلافيجـو، ستيلا)، وفى درامات (إجمونت، تاسّو)؛ تساءلتُ مـا هـو هـذا (الـشىء) المشترك بين هذه الشخصيات - وما هذه الجذور الدفينة المقبلة الصاعدة من الأصل الأصيل - مع هذه النماذج الأخرى التى تبدو منـذ الوهلـة الأولـى شخصيات متناقضة كقطبَى المغناطيس، وكمكشافية استقطابية وجدتُ الآتى: إن التضاد يبدو أقل مما يُرى بالعين الأخرى، فشخـصية مثـل ف. هـ. چاكوب FR. H. JACOB تحوم بين الطرفين أو المكـانين، كـذلك حركـة STURM UND DRANG . لعل هذا ناشئ عن روسّو ROUSSEAU(*) خاصة فى فكره الثنائى: الرغبة فى الحدث، والتبطّل الذى يشتاق إلى العمل والحدث والذى يدور على نحو غير ناقل للطاقة ولا يُستخدم فى حدث أو عمل مفيد.. أى نعمْ هذه الثنائية؛ رسم شيللر أبطاله بين هذه الثنائية، وليسوا على شـاكلة شخصيات ڤيرتر WERTHER الرخوة العاطفية. رسـم جوتـه شخـصياته مستندة إلى التعاليم والمبادئ النظرية اللا عملية لموضوعات تجريدية صلدة، يغيب عن ناظريْها شكل الفكرة. مثّلهمْ فى الحقائق والسلوك كَمَثِل من سبقوهم فى الماضى من شخصيات، وكان السبب فى ذلك هو غياب الأيـديولوجيا-

(*) جان جاك روسّـو JEAN JACQUES ROUSSEAU - (١٧١٢ - ١٧٧٨)، كاتـب، وسياسـى فرنسى، كان لآرائه السياسية أثر كبير فى تطور الديمقراطية الحديثة - المترجم.

الأساس فى الغالــب، شخــصيات ذاتيــة SUBJECTIVE، لكنهــا متمتعــة بالسيكولوجيا، لذلك فإن كل ما أتت به من أحداث هو مثالية موجــودة فــى الفكرة فقط. لكن الأهم هنا هو ما تبثُه هذه الفكرة من: العَمَى، فُقدان الحــس، وتمثيل ذلك على المسرح، ولا وجود للرؤيا، ولا شيء يدعو إلى احترام ما يُقدم، لا أظن أن الحاجــة تــدعو إلــى أمثلــة كشخــصيات ڤــايــسلنجن WEISLINGEN، كلاڤيجو CLAVIGO، فرناندو FERNANDO ومواقفهم من إيقاظ ضمائرهم. كتب جوته كذلك عن نموذج بطلــه التراجيــدى: البطــل الشاعر. فشخصية تاسّو تمثل الصوت الزاعق الجهورى الذى يمثل أى إنسان وأى عمل. لا شيء عنده فى استمرارية إلى الأبد، ولا شــيء يلتــصق بــه التصاقًا دائمًا. يمثل الناس والممثلون الدراما حــسبما تُــوجههُم أفكــارهم، وحسبما يكونون معًا على اتصال ومعرفة، وفى غير وعى كامل لما يكــون بين هذا الاتصال من أحاسيس ومشاعر تنبع من حقيقة الوجود.. هــذا هــو موقف تراجيديا إجمونت وإدوارد (وكيف تحررا من صدفة ڤــيلهلم!). لُعبــة مع المصير، ليس هناك أى قُدوم أو ورود لشيء جديد، يُقربُهم من بعضهم.. كل منهما يتصرف فى دوره حسب هواه ومصيره، أما الاتصال بينهما فهــو مفقود ومُفتقد تمامًا. حتى النهاية فإن المصير يظل قاسيًا يسحق أقدامهم بقوة ويدوس فى استعلاء على كل ما أراده كل منهما من دوره الدرامى، لكن كل هذه الخطوات وما يطلع علينا من علامات وإشارات وتصرفات تــرد مــن الداخل، ثم من أمزجة تتفاعل مع الحقيقة إنما تُعبــر عــن العمــى وفُقــدان البصيرة وقلّة الحيلة التى تكشف لا محالة وبالــضرورة عــن الأيــديولوجيا

المُصمتة وعن التعصّب الأعمى. لعل الموقف هنا مثله هناك على وجه التحديد. فالحقيقة المُطلقة، والاستبدادية، غير المقيدة بشروط واستئسادها الجبّرى هو الذى يجعلها على نقيض – تمامًا – مع أى حقيقة واقعية مقبولة. وتماما كما يرى بيلشوسكى BIELSCHOWSKY من أن أحداث تراجيديا فيرتر هى أسباب التراجيديا فيها، وكما أراد هو حسب رغبته، لأنّ ما أراده لم يجده فى الحياة، ولم يحدث مثله قط. إنما كانت لديه الرغبة بما تعارضت معها نبضات الحياة؛ لذلك لم يصل عمله إلى العلاقة التراجيدية على وجه التحديد.. والفرق هنا فى التالي: فبينما الإنسان على اتصال بالقيم أو المُثل عبر نموذج مُعقد، فإن هذه القيم وهذه المُثل تكون قائمة بالفعل مقدمًا عنده.. فكيف إذن تصل هذه الأحاسيس الروحية الأولى متلازمة مع الأحداث مشفوعة بمتتابعاتها النفسية؟

وإذن فلأُلخصْ كل ما وصلتُ إليه – من ناحية الفردانية، فإن دراما التراجيديا الأنويّة EGOISM هى درامات تضع فى مضامينها الدياليكتيكية قوة وحقوقًا للشخصية؛ لأن تدخل وتخترق حياة الآخرين، من زاوية أنّ تراجيدية المثالية – استنادا إلى صراعها التراجيدى – لا تنبع أو تنبثق من فكرة أو من حقيقة أبدية وهما جديدان على الدراما. كيف كانت الأولى – الفكرة – تنفى اتصالها بشيء آخر؟ فى الماضى عندما لم يُنظر إلى الناس على أن لكل شخص كيانه الاعتبارى، فإن الغرور والأنانية لم تكن تُمثل شيئًا فى الشخصية الدرامية، بل ولعل هذه الشخصيات القديمة لم يكن يُشار إليها بصفة المغرور، أو الأنانى. وفى النقطة الثانية، لم يكن من السهل الفصل بين

هذه الشخصية والأخرى من ناحية الأنانية والغرور. فكل بطل درامى قـديم كان يسعى منطلقا فى غير رؤية صحيحة إلى مصيره ونهايتـه المؤلمـة.. وإذن، فما الفرق بين أوديبوس وإجمونت، وبين مكبث أو عطيـل، أو بـين كارل مور وبوشا؟ لعل الفرق يكمن فى التالى: إن أبطال التراجيديات القديمة وعدم بصيرتهم بوضعهم فى مواقف درامية لم يكونوا يعرفون حقائقها، لـم يكن لهم سابق معرفة بها، ولذلك فقد كانوا على جهل بهذه الحقائق. وكان هذا الجهل شيئًا طبيعيًا وعاريًا فى الوقت نفسه. فى الدرامات الجديدة يبرز شيء جديد آخر، شيء تجريدى، شيء مطلق غير مقيد بشروط، شيء افتراضـى بديهى واستنتاجى (على غرار شيطانية إجمونت).. وبالمصادفة، وحتى تبدو الحقائق المُعطاة للشخصيات والأعمال غريبة وشاذة. أحيانًا كانت هذه الأشياء ترتبط بالزمن (جيتز ونهاية القرون الوسـطى)، ومثـل أبطـال شكـسبير (بروتس، عطيل وغيرهما). عمى وانغلاق بصيرة نابعان من نبالة وسـمو وامتياز، أو لعله نتيجة منطقية لخيال قوى (شيطانية إجمونت، والتى تتحول إلى باثولوجية تامة عند أبطال كلايست). أحدهما – على وجـه العمـوم – أرستقراطى الطلعة، والثانى أيديولوجى الطـابع (أو شخـصية مريـضة). أحدهما يحمل علاقات عملية، والآخر يظهر بجهالة وفُقدان بـصيرة يواجـه الحقائق فى إصرار وغباء، واحد يلتصق بأهداف غير عملية لا تُعبـر عـن وسائل وحلول مُرتقبة، والآخر يحمل أعظم الفكر العملى وأكبـر الأهـداف والوسائل التى تقود إلى السقوط. واحد يتقيد بـالروح واسـعة الأرجـاء أو بحاجته القصوى إلى الخبث والاعتداء والهجوم الوحشى، والإساءة والإهانات

حتى يصل بالتراجيديا إلى الوجود، بينما لا يستطيع الآخر أن يُلخّص واحدة من الحقائق على أرض خشبة المسرح. ياجو يعمل حساب عَمىً عطيل جيدًا، كما هى الحال عند أنطونيوس وبروتس، كل شخصيات شكسبير على هــذه الحال، وأبطاله - على وجه الخصوص - على الــوتيرة الخداعيــة نفــسها وطريق المكائد. يسعى إجمونت سريعًا إلى المصيدة التى لم يُعدّها لــه ألبــا ALBA، وتاسّو ببصيرته العمياء لم يحسب حساب أنطونيو، لأنه لم يــستطع ذلك ولن يقدر عليه. الصراع والصدام بين الأميرة وشخصيتها الطيبة وبــين حبيبها يبدو مثل جبرية سيئة، لأنّ لكل منهما حقيقته، ولذلك فهُما لا يفهمــان عالم تاسو الداخلى نحوهما. لم يسقط بوشا أمام أعدائه؛ لأن ســبب ســلوكه وتصرفاته هو الذى أدى به إلى السقوط. هذا العمى وفقدان البصيرة عاملان مُهمان فى الشخصيات العالية التى تحمل النبالة والسمو. ليست هناك علامات اتصال أو إشارات علاقات بين الشخصيات، فهى دونية مُنحطة فى بعــض منها، عندما تتواجه بآخرين، وعندما تصطدم بالوجوه النبيلة أصحاب السلطة والشكيمة، كان العمى فى المقدمــة الاجتماعيــة، وكــان يحمــل العلامــة الأيديولوجية.

تحدثنا سابقا عن المصير.. يبدو الانكسار فيه عنــد حــدوده الــشاذة والغريبة حاملةً الإغراب. وتبقى الحاجة إلى النصر عنــد رغبــة الإنــسان الصغير أو الضعيف، فى القوة التاريخية حتى لو لم ينطق بكلمة تُعبر عــن التاريخ - تبقى هى رغبة الإنسان الصغير أو الضعيف فوق الفكرة عنــده. بدأت الدرامات الأولى عند جوته وشيللر عن طريق الرمز.. فــى المرحلــة الأولى عصفت بهما أمواج الزمن ولم تعلُ هذه الأمواج فوق رأسيهما، كمــا

أنّ جماعات سيئة من الناس والجماهير وقفت فى وجهيهما بكل عناد وشدة اعتقدت بنجاح الصراع معهما، مع عِلْمنا أن هذه المواجهة كانت غير معقولة أو مقبولة؛ فقد كانا يسعيان إلى إيقاظ المعرفة وروح العقلانية فى نفوس وأحاسيس الجماهير، وإلى أن تستمد هذه الجماهير حقوقها وأهليتها المشروعة فى الحياة. وكانت النظرة القوية والأكثر رُقيًا وتحضُّرًا هى الأمل المفقود فى الحياة الدرامية، وفى العلاقة الشرعية.

إذن، هكذا كان الموقف.. كانت العلاقات بين الناس مُعقَّدة للغاية، توقفت العلاقات ذات بريق الحُلى والزينات والتزيين، وتعقدت أكثر فأكثر، فى غير اتزان أو عقلانية أو كعدد أصم، لم يكن هناك بصيص من نور أو أمل يشير إلى تصحيح الطريق. المهم الآن، هو وقْف كل سلطة أعلى من قامة البشر والإنسان.. وفى الشخصية المسرحية. فالصورة المرسومة للإنسان – وللشخصية المسرحية تقود إلى نموذج بشرى محترم أمام إنسان أو شخصية مسرحية أخرى لها من الوسائل ما يُمهد لها الاتصال الواعى والعلاقة الطيبة النموذجية. المشكلة فى تلك الناحية وقْف الوسائل التعسفية، حتى يكتسب الناس – والشخصية فى المسرح حياة يُديرونها بأنفسهم. كان هذا هو واقع الحال فى الدرامتيْن الأولى والثانية؛ وأظن أننى ذكرتُ ذلك قبلا فى مكان آخر. هذا الموتيف أو المُحرِّك عند الكُتَّاب الدراميين ڤايسلنجن، وفرانز FRANZ، وفرانز مور، هرمان، فى كل علاقات الدرامات التى مثّلوا شخصياتها، ثم اشتدت بُنى البناء والتشييد فى اتجاه التطور والتطوير، أحد أسماء هذا التطور هو هابّل بكل ما أورده من علامات مُبشرة حتى وصلت أفكاره إلى قمة التطور. وتبعت الحركة الألمانية STURM UND DRANG لترفع من صوت الإنسان والناس أجمعين، ولترفع عنهم ضغوطات العالم

الخارجي والقوة الخارجية الآتية من البعيد الخارجي، حتى وصل الأمر إلى اختفاء البطل الدرامي عند لِنز تمامًا، وأصبحت الدراما هي مناط التأثير المتبادل، تعبيرًا صادقًا، ومكتملاً يجمع في أحضانه ما تتطلبه كل المواقف الاجتماعية من مشكلات ومُعوقات. وهكذا جاءت هذه المواقف بالمشكلات إلى خشبة المسرح والدرامات من قبلها، لكن، كان لا يزال هناك عدد قليل من الناس ومن الجماهير ذوى الأحداث القليلة التى سرعان ما تفهّمت النمط الجديد للشخصيات فى الحياة وفى المسرح. فى كل مكان انزلق مصير الإنسان من يد إنسان آخر، وكذلك انفصلت الأعمال والسلوكيات عن صيغتها القديمة، وجاءت حياة مستقلة يُحركها الناس بأنفسهم، بعيدة عن الأيدى التى كانت تُحرّك كل شيء قبلاً. وفى مسرحيات شيللر الشاب تبدو مضامين تحمل المكائد والأخاديع المُعقدة إلى أقصى درجات التعقيد (فييسكو، الحب والدسيسة، دون كارلوس). وفى اللحظات الأخيرة وبوسائل طيّعة عاقلة، يكسب الإنسان الواثق بالحياة حياته المستقلة الجديدة، وضد من كان يُحرّكه طوال حياته المُعذبة، أو كما كان يعتقد فى الذى حرّكه عقودًا وسنوات من قبل، ليفيق من غفلته ويرسم لنفسه ولعالمه طريقًا رائعًا يحقق فيه ومن خلاله آماله ورغباته. هذا الطريق نفسه انتهجه وشعر به فالينشتاين عندما وقف على مشارف الطريق:

"**BAHNOLS LIGET'S HINTER MIR , UND EINE MAUER**
AUS MEINEN EIGNEN WERKEN BAUT SICH AUF ,
DIE MIR DIE UMKEHR TÜRMEND HEMMT !". (*)

(*) خلفى ليس هناك طريق، بل حائط
يرتفع من أعمالى نفسها. وعودتى
ثانية إلى الارتفاع والعُلو يسُدُّها برج يرتفع.
(موت ڤالينشتاين، الفصل الأول، المشهد الرابع – ترجمة أبريلى لايوش – ÁPRILY LAJOS).

هذا هو موضوع دراما (ماريا ستيوارت) المليء بالخِدَع والمكائد، وهو مضمون خُطة (فاربك) نفسه WARBECK فى درامته ديمتريوس.. وعند جوته يمكن الإحساس بالمواجهة بين كل من كارلوس وكلافيجو، وبالخبرة الجيدة ولُبّ الثمرة عند شخصية بيلاديس فى دراما (إفجنيا فى توريس) – IPHIGENIA TURISZBAN.. هذه الشخصية التى تتحقق كل أمانيها ورغباتها، لكن على طريقة عكسية وصيغة متضادة مُخالفة على غير ما اعتقد. كما أنّ أحداث دراما تاسُّو لم تكن غير سوء تفاهم مُربك، وكومة مُشوشة ومواجهة متضادة بين شخصيتى أنطونيو، وليونورا سانفيتال LEONORA SANVITALE التى أوصلت إلى أحداث تأثيرية عند تاسُّو خرجت نابعة من الاتجاه المعاكس. كل هذه النبضات هى الأحاسيس التى يُعبر عنها موضوع ومضمون دراما (DIE NATÜRLIGHE TOCHTER).

EIN VORSATZ , MITGETEILT , IST NICHT MEBR DEIN ;
DER ZUFALL SPÍELT MIT DEINEN WILLEN SCHON ;

....

... MIT DEN BESTEN WILLEN LEISTEN WIR
SO WENIG UNS TAUSEND WILLEN KREUZEN.(*)

ثم بعد ذلك، ما هو أكثر من مثال سقوط مافيستو MAFISZTO أمام فاوست.. السقوط بين الإنسان والآخر وبين الشخصية المسرحية والأخرى

(*) خُطتك عندما تقترب منها، فهى ليست لك، فعندها يكون دور المصير الأعمى، .... فمهما حاولنا برغبتنا فلن نصل إلى شىء لأن آلافًا من رغبات أخرى تتقاطع معنا. (الفصل الأول، المشهد الخامس – ترجمة أريشى اشتفان).

مثل: قصة (سوثنلدا – فـــانتيديوس THUSNELDA – VENTIDIUS) فـــى دراما كلايست المُعنونة (معركة هرمان - DIE HERMANNSSCHLACHT) والتى اقترب فيها كلايست من الوعى والإدراك عند هابل. وكـــذلك حكمـــة اختيار النبلاء والأمراء والدوقات؛ وهو ما كان أمرًا مشروعًا وعــادلاً فـــى الوقت نفسه، ومع ذلك فقد قام الصراع واشتعل مع النبلاء والأمــراء ومـــن على شاكلتهم من الطبقات العليا، وتضخم الأنا الموغل فى الخيال والعظمـــة عند الأمير هُمبورج HOMBURG خير مثال على قمة الصراع. إن غالبيـــة أبطال جريلبارزر يشلُّون هذه الأحاسيس، فإذا ما وُجـــدت فـــإنهم يهـــدمونها ويقضون عليها. سأُقدم مثالاً آخر– عند جـــراب GRABBE الـــذى وضـــع شخصياته الكبيرة عالية المقام بين علاقات مُعقدة، ولعله تعمّد ذلـــك حتـــى يكشف عن حقيقة الصراع. فكما تصوّر إمّرمان شخصية القيصر بيتر فـــى مشهد تولستوى TOLOSZTOJ كان من الضرورى أن يشعر بأن إبداعه فى المشهد كان مسيطرًا. كما أن بخنر BÜCHNER يقدم اللا نظـــام (الـــشواش CHAOS) والفوضى التى تقود لا محالة إلى السقوط.

لا يتوقف الأمر عند هذا التدمير فقط، بـــل ولقـــد خرجـــت تـــأثيرات تجريدية مُنبثقة من الينابيع، كانت تتضمن كميات من الهيتروجين أدّت إلـــى صراع مرير بين عنصرى الهيتروجين (بين الناس والناس، والشخـــصيات والشخصيات). كان عنصر الصراع والنـــضال الحقيقـــى يتـــضمّن الفكـــرة المُجردَّة جنبًا إلى جنب التنافر والتعارض الحقيقى أيضًا، حتى ينزل الأعلى (النبلاء والأمراء) إلى أسفل، وحتى ينالهُم التدمير اللا إنسانى الذى اعتـــادوا

عليه سلوكا وأخلاقيات ومعاملات، داخل المضمون الدرامى المــأمول إلــى مدى بعيد، وتواجه الحقائق الظالمة النبيلة الأخرى. لعب جوته الــشاب دورًا كبيرًا ومُعقدًا وناصعًا فى دراماته التراجيدية التى وُجّهت إلى كيفية التعامــل مع هذه الطبقة من النبلاء ومن هُم على شاكلهتم، فى تركيز علــى كــشف المواجهة والتضاد معهم ومع أساليبهم، وهو ما يُرى واضحًا فــى درامتــه المعنونة (محمد) – MOHAMET خاصة من زاوية خُطته وموضوع ولُــب الدراما. لقد أفصحت الدراما عن الطريقــة المثاليــة التــى يجــب اتباعهــا واعتبارها خط سير لا رجعة فيه، أفصحت عن كيفية التصدى لهؤلاء الكبار الذين سكن الشيطان نفوسهم وقلوبهم وضرب الفساد حياتهم وخُططهم فى هذا العالم، حتى يُقضى عليهم بحكم تصرفاتهم وبواقع من ســلوكياتهم الباطــشة بالأخرين، وحتى ينهض الصراع الحق لينتفض كالمارد الهائج.. يتبين كــل ذلك فى مثالية شيللر وفى دراماته، وفى هذا الــصراع الجليــل – وحتــى الدياليكتيكية التراجيدية نفسها – الذى يُحولها فى أقل الحالات إلــى الــوعى والإدراك. يرى أوكتافــيو OCTAVIO بكل وضوح هذا الموقــف عنــدما يتحدث إلى ولده عمّا يجب أن يفعله ويسير عليه فى المستقبل.

.... ES IST NICHT IMMER MÖGLICH ,
IM LEBEN SICH SO KINDERREIN ZU HALTEN ,
(*)WIE'S DIE STIMME LEHRT IM INNERSTEN.

(*) فى الحياة، لا نستطيع أن نحميها على الدوام
يا ولدى؛ نفعل ذلك من أجل الحفاظ على نقائنا،
لأنّ بداخلنا هاجسا صوتيا داخليا فينا
(ڤالينشتاين، الاثنان بيكولومينى PICCOLOMINI، الفصل الخامس، المشهد الأول – ترجمة أبريلــى لايوش ÁPRILI LAJOS).

لعل أهم جزء فى دراما (ديمتريوس) هو الخاص بكيفية تَحوُّل شخصية ديمتريوس من النبالة والنقاء بالتأثير الجبرى فى الأحاسيس إلى العنف والجبروت وصيغ التشرد القاتلة، وهو الرمز الذى نُقابله أيضًا فى شخصية ليبوشا LIBUSSA عند جريلبارزر. أراد ليبوشا، وكما أراد فعلَ، أن يحقق وجهة نظر شقيقاته الكبرى (وكانت وجهة نظرهن حكيمة)، لكنها كريهة ومُرعبة فى الواقع: النزول من الأعلى، التصرف فى طبيعية، العيش فى راحة واستقرار، التمازج والاختلاط مع حياة الآخرين، وفى الحياة نفسها. وبلا أى عقبات أو مصائب أو مشكلات تعوق هذا النزول وصولا إلى الأدنى، وبدون أى صراعات أو مواجهات مع متشردين وعُتَاة يستعدون لمواجهته أو الإضرار به وبخُطته. وبقيت المشكلة فى أنّ النبالة ذاتها ترفض الاعتلاء بالناس الدنيا إلى مكانتها وارتفاعها الشاهق، كما ترفض الوجود بينهم أو الاختلاط بهم، كما تستمرئ أن يصل هؤلاء الدنيويون المُنحطون إلى مراتبهم النبيلة، حتى يتساووْا فى النهاية معهم. يموت ليبوشا، ويختفى قُرناؤه وحاملو أفكاره من على وجه الأرض عندما يفيق الناس ويحاولون التمسك بالتربة والأرض؛ لكن يبقى ما يبقى من الإحساس بينهم فى دواخلهم حتى يأتى بريميسلوس PRIMISLAUS على الحُكم والسلطة ليحقق أحلامهم وينزل بين صفوفهم، استمرارا فى فكرة ليبوشا الذى كان يحبه ويُقدّر إدراكه وأفعاله. ففى كل إنسان وشخصية مسرحية القوة والعزيمة الصادقة، ولا ينقص الإنسان أو الشخصية المسرحية إلا هذا الإحساس أو ما يشبهه تحديدا وهو ما أحَس به الملك ألفونز بعد رؤية فاحصة عنده:

ALLEIN WAS IST DIE WELT , MEIN ARMES LAND ,
WENN NIEMAND REIN UND ÜB'RALL NIR VERBRECHER ? (*)

(٢)

ومن الجانب الخارجى، فإن الحدث الموضوعى ومن وجهة النظر الخاصة به، وسيطرة الأحوال والظروف الخارجية إنما تعنى ما فوق رأس الإنسان، وما لا يمر على الدماغ لفهمه وإدراكه. فكل حدث نابع من الإنسان وفْق حاجاته وكل مصير هو فى انتظاره أو توقّعه، كلها صيغ عامة وشمولية تعنى المصير التراجيدى. قريبة هى العلاقة بين الدراما الكلاسيكية الألمانية وتراجيديا المصير، علاقة داخلية ومعقدة جدًا فى الوقت ذاته.. قريبة جدًا حتى إنّه من الصعوبة بمكان التحدث عنها أو الخوض فى دقائقها الآن فى هذا المكان أو عن أحوالها وظروفها. من المؤكد أنّ مصطلح (تراجيديا المصير) قد دخل المسرح على بوابته وخلفياتها، وكان اسمًا ومصطلحًا وعنوانًا معروفًا شهيرًا عبر عقود من الزمن فى العالم كله، لكن لم تكن هناك علاقة بين العالم وبين كُتّاب الدراما الألمان ساعتها. ومن المعلوم أيضًا أنّ الأفكار، وقواعدها الأساسية فى روحها العقلية وميولها ونزعتها والجروتسك

(*) يا لوطنى المسكين، كيف هو هذا العالم –
لا أحد فيه نظيف مخلص، وهل كل من فيه هم متشردون خداعون؟ (DIE JÜDIN VON TOLEDO) – (الفصل الخامس – ترجمة أريشى إشتفان).

بصيغته الخارجية وتعبيره الأوحد، كان موجودًا فى جنبات تراجيديا المصير. اشتغلت كل هذه العناصر بخصائصها على المشكلة النظرية للمصير التراجيدى أو تراجيديا المصير إذ هُما سيان فى واقع الأمر، مع أن لكل واحد من هذه العناصر خُطته الخاصة التى لم نجد بينها اقترابا من بعضها. طبعا تعددت الأسباب لهذا المصير، وكانت أسبابًا بالمصادفة فى كل الأحوال. كانت مصادفة طبيعية أن يُقدم جوته فى مقاطعة ڤايمر أولى تراجيديات المصير الحقيقية (الرابع والعشرون من فبراير) **WERNER DER VIERUNDZWANZIGSTE FEBRUAR**، لكننا نعلم مثلا أنّ شيللر قد استعلم من كراب روبنسون **CRABB ROBINSON** عن ليللو **LILLO** وشخصيته فى دراما (الفُضول المحتوم – المصيرى) – **FATAL CURIOSITY**. استعلام ناحية تراجيديا المصير الأدبية القديمة. أشارت هذه الدراما إلى أنّ ليسنج هو الآخر قد اشتغل على هذا النوع من تراجيديا المصير؛ بطريقة وأسلوب يختلفان عن طريقة وأسلوب شيللر. تقف درامات المدرسة الرومانتيكية (الشاب تييك **TIECK**، ف. ر. شلجل: فى القناع **ALARCOS**) على مقربة من هذا الهدف، وضد تحليل براهْم **BRAHM** فى دراما (عائلة **SCH.**) فى نقده الكامل لهذه المقربة غير البعيدة عند تراجيديا المصير. وهذا عزوٌ إلى كلايست، وإلى جيسكارد **GUISCARD** وخُطته. والصورة نفسها نعثر عليها عند جريلبارزر فى بداياته الدرامية، كما هى عند لودڤيج – ثم عند شكسبير – تفكير مُسبَّق فى الأمارة العَرَضية تجاه فكرة المصير، بل التفكير نفسه لدى ميلنر **MÜLLNER** واشتغاله على الثيمة نفسها. وأُضيف على ذلك؛ أنّ جميع

الثانويات والإضافات الموجودة بمقادير قليلة (الإكسسوارات الأدبية والفنية، مثل: التنبؤ، الأحلام، التدخّلات غير المرئية، القوى السرية... إلخ) قد ملأت الدرامات (تراجيديات المصير) فى ذلك العصر، ولعل أدقّ مثال على ذلـك الدراما المُعنونة "فلهلم ماستر" **WILHELM MEISTER**.

من الطبيعى أن تكون لهذه العلاقات الخارجية شأن يذكر لما له مـن مفعول فى تراجيديا المصير، خاصة للأهمية التى ينالها الأسلوب فـى هـذا النوع من الدرامات؛ باعتبار خصائصها الباطنيّة الداخلية. ففكـرة المـصير كأى فكرة أخرى، حية وقائمة بارزة فى ذلك العصر وفى أعمال الـدراميين الكبار، فطبيعى أن يخرج من باطن هؤلاء الدراميين شىء مهم، وإلى جانب هذا الباطن توجد أشياء وبواعث خارجية لا بد أن يكون لها حظ من التقدير؛ لهذا يجب ألاّ نذهب بعيدًا كما فعل هتتر **HETTNER** الذى جاء بتراجيـديا المصير دفعةً واحدة فى مؤلَّفه الـدرامى (خطيبـة ماسّـينا) **A MESSINAI MENYASSZONY**. تبحث تراجيديا المصير عن حاجتها الكبيرة، تراجيـديا المصادفات، كما يكتب مينور **MINOR** مشيرا إلى ذلك، إذ يرى أنها تحتـاج إلى سلطة وقوة عُليا للإعلان عن نفسها وخصائصها، فى حاجة إلـى نـاس وإلى شخصيات تؤمن بفكرة المصادفة، لأنّ الأحداث عندهم فى كل الظروف وبالغ الأحوال على علاقة واتصال مع القُوى والأحداث المتحركة دومًا وفى كل اللحظات. لقد تم البحث أيضًا فى المنطق الذى يسود ويتكوّن – أو يكون مُتكوّنا فى السابق – عند لحظة المصادفة، وقد وجدوا كل ذلك فى التراجيديا الإغريقية الأولى (فى أوديبوس ملكا). يؤكـد كـل مـن جوتـه وشـيللر

ودراماتورجيتهما هذا السؤال المنطقى فى تلامسهما مع التاريخ. يتساءلان فيه عن إمكانية التعبير فى الدراما الحديثة التى يمكن أن تتوازى وتتعادل مع وسائل التعبير الضخمة، الهائلة، المصيرية فى الزمن التراجيدى القديم. السؤال نفسه الذى وقف على أعتاب عصر كلايست وفى المقدمة، وحيث كانت دراما (الإبريق المكسور) – AZ ELTÖRT KORSÓ مثالاً للتقنية الرفيعة التى دفعت بالتطور فى الدراما الألمانية. وهو ما كان بارزًا عند جيسكارد وخاضعا لتصميم دقيق لا مجال للتفصيل فيه هنا. يقول جريلبارزر: إنّ الشِّعر المُعبّر عن فكرة المصير كان أكثر تميُّزا من تصوّر عناية الآلهة فى اليونان القديمة، ولا مجال لشعر آخر يدانيه غير النثر الأدبى الألمانى الحديث، بل إن النظرة العالمية (ما بين سنوات ١٨٤٥، ١٨٤٦) كانت فى بحث دائم متواصل عن الحتمية DETERMINISM. هذا صوت يتشابه مع صوت جوته عندما فسَّر استعمال شيللر لعلم التنجيم الذى يشرح أنّ تأثير النجوم له إشارات وعلامات طبيعية خارجية، وأنه من الصعب التعرّف أو حتى التنبؤ بنهايات هذا التأثير.

على كلٍّ، فالأهمية فى نظرى تكمن فى هذه القوة الهائلة التى تُجبر الإنسان على إحساس ينطوى على مصير كل أحداثه وفِعَاله. ففى تراجيديات فالينشتاين، ماريا ستيوارت، "خطيبة ماسِّينا" يمكن اكتشاف التقنية النقية، والأسئلة المُتعلقة بمشكلة المصير. فى أعمال مثل: يوحنَا JOHANNA، تِلْ فيلموش – وليام تِلْ TELL VILMOS، ديمتريوس؛ توجد قُوى خارجية كثيرة تأتى بأحداث مستقلة ولها من التضافر مع عناصر أخرى، القدرة على إجبار

أحداث أخرى بعيدة عن الجانب الفنى. وهنا نجد شخصيات جوته تبــدأ فـــى التغيير والتحول إلى الإدراك والفهم، فمثلاً: عندما يُدرك إجمونت بإحـــساسه أنّ الإنسان يعتقد أنه هو المُحرّك لأفعاله وأحداثه، فإن الواقع يدلّه علـــى أن الحقيقة فى الإنسان، والقوة فى هذه الحقيقة هما اللذان يدفعان به إلى المصير المحتوم؛ الدليل على ذلك أن أورست تبعًا لأحاسيسه نحو أفعاله يقول (ما هو عكس ما نُدلل عليه هنا عند أسكيلوس):

MICH HABEN SIE ZUM SCHLÄCHTER AUSERKOREN
ZUM MÖRDER MEINER DOCH VEREHRTEN MUTTER,
UND EINE SCHANDTHAT SCHÄNDLICH RÄCHEND, MICH
DURCH IHREN WINK ZU GRUND GERICHTEL. (*)

فى دراما (جانبيات واختيـــارات) **VONZÁSOK ÉS VÁLOSZTÁSOK**؛ يأخذ التعبير قوة ضخمة، ورمزية، عند نهاية أحداث كل شخصية على حدة. ليس غريبًا أن يحسب هابّل من هذه النقطة بداية كل مسار الدراما الحديثـــة، فى مرحلة متقدمة بعد ذلك تقوى الحاجة، حتى إنّ أكثر العُتاة مـــن الحكـــام والمتسلطين ومعهم أكثر الأبطال فُتوة ونشاطا؛ يُحسون بنهايـــاتهم وبقُـــرب مصائرهم الذى يُجبرهم على تلمّس وتوقّع هذا الإحساس (القيصر بيتّر عنـــد

(*) اختارنى المصير لأكون الجلاّد
أسير على القتل الذى هو
أمى! وضعنى المصير فى وضع الانتقام منى
وبسبب هذه الوحشية، دفعنى الحدث إلى الضياع....
(الفصل الثانى، المشهد الأول – ترجمة بابتش ميهاى BABITS MIHÁLY).

إمّرمان ــ أوتيلاً عند ڤيرثر). وعلى المنوال نفسه نرى نــضال وصــراع جراب، فلفك WELFEK، هوهنشتيفُك HOHENSTAUFOK، بخنر وكــذلك جريلبارزر فى درامته المعنونة (AZ EIN BRUDERZWIST IN HABSBURG).

هذا الإحساس المتوالى للمصير يأتى إحساسًا عامًا، واسعًا، عريــضًا كما لو كان قد جمع كل إمكانات تراجيديا المصير بكل ما تحمله وتتــضمنه من الفهْم الواسع والإدراك المتسع. كل شىء هنا، حاجة غريبة بعيــدة عــن حاجاته وأمانيه، لكنها حاجة ماسة تختص بمصيره هو وحده، تدفع بتعبيرات رمزية مؤكدة قد تظهر أو تبرز بشكل آخر أو فى صورة أخــرى وكأنهــا نتــاج عمل الرمز، لتقترب فى النهاية من تراجيديا المصير. هكذا يقتــرب أيضًا لودڤيج روبرت من تراجيديا المصير فى عمله (سلطة الظـــروف) – DIE MACHT DER VERHÄLTNISSE. يكتب فى أحــد خطاباتــه، وفــى مقدمته اعتراضه على رأى الرومانتيكيين عن القدر والقضاء والمصير، حتى مع اعترافه بالحقوق التاريخية، لكن من زاوية المصير التراجيدى الإغريقى الذى ازداد عضويًا بسبب العلاقات الإغريقية القديمة. فالأحكامُ – مُقدَّمةً فوق رءوس البشر دون النظر أو الاعتبار للموقف أو صيغته أو الفهــم أو الإدراك – تتحكمُ فيها سلطة حاكمة، وعبثًا يحاول الإنسان أو الشخصية المــسرحية أن يتمسك بصراعه معها. فتراجيديا المصير على هذه الصورة القديمة هى قوة العلاقة الخارجية، وهى التعبير الأمثل للعلاقة ذاتها.. هى الإحساس المتضاد والمخالف لكل رغبة ونزعة عند الإنسان. ومضى هذا الإحــساس لفتــرات وفترات، ولعقود وعقود، ظلت فيه تراجيديا المصير متقطعة متفرقة ومُتشتتة،

لم يبق منها إلا علاماتها وإشاراتها الأدبية، تتقدم وتطّرد، وسرعان ما تُصبح بسبب اتساعها، جبرية محتومة وشعبية فى الوقت ذاته، ويتحــول إحــساس الضعف وعدم القدرة فيها إلى شمولية عمومية.

لكن (تراجيديا المصير) هذه، فى ذلك الوقت، كانــت تمثــل مــشكلة جمالية، بحكم تنافر الأصوات واللا انسجام الكامن فى الفكرة وفى التصوّر.. هذا اللا انسجام والتنافر الصوتى هو السؤال الأهم الذى يكــشف أو ســوف يكشف فى الإجابة عنه عن الإزعاج والأذى التراجيدى فى الوقت نفسه. يمثل هذا السؤال تعبيرا عن ماهية الإنسان ومصيره، وكذا عن مسئوليته عن فِعاله وأعماله.. وإلى أى مدى يمكن العفو أو الغفران عن أحداثه وفِعالــه، حتــى وصل إلى حُكم التراجيديا ومستواها، أو إلى أى مدى تتحدد لفظتا الجريمــة عن الفعل، والعقاب. تأمّل كثير من الفلاسفة فى العصر الرومــانتيكى ومــا بعده حول هذا السؤال (هابَل كان السؤال على مقربة منه على الدوام)، ولمّا كان البحث فى السؤال قد أخذ منحى بسيطا هيّنًا نحو الإزعاج أو الأذى؛ فقد هوّن الأمر من اعتبار الحدث أذى أو إثمًا أو إزعاجًا، ولــم يقــض الأمــر باعتباره جريمة أو نحو ذلك، لكنه نحا مائلاً على اعتبــاره خطَــا إنــسانيا موجودًا فى الوجود، وبإمكان الإنسان التصدى له، بل وإقامة علاقــة بينــه وبينه.. هذه الرؤية وجدت أنصارا لها (شوبنهاور، شلنج) الذى مال كثيــرًا إلى التراجيديا عندما ذكر:

"DIE IST DAS HÖCHSTE DENKBARE UNGLÜCK, OHNE WAHRE SCHULD DURCH UERHÄNGIS SCHULDIG ZU WERDEN. ES IST ALSO NOTWENDIG, DASS DIE

SCHULD SELBST WIEDER NOTWENDIGKEIT ... ALS DURCH DEN WILLEN DES SCHICKSALS UND EIN. (*)UNVERMEIDLICHES VERHÄNGNIS .... ZUGEZOGEN SEI".

هذه وجهة نظر قريبة من رأى هيجل HEGEL فى التراجيديا، فالــذى لديه الشخصية الفردية – الفردانية إما أن يكون مُذنبًا أو بريئًــا، وكــل رأى فيهما صحيح رغم تضادهما، وفى التراجيديا الحقيقية يبدو كل منهما كبيــرًا، أو بمعنى أصح يبدوان على صلة مع بعضهما.

"BEI ALLEN DIESEN TRAGISCHEN KINFLIKTEN ,

ويكتب متابعا:

NUM ABER MÜSSEN WIR VORNEHMLICH DIE FALSCHE VORSTELLUNG VON SCHULD UND UNSCHULD BEL SEITE LASSEN".(**)

تنافر الأصوات واللا انسجام عند ليسنج لم يصلا إلى حد التقاطع بين الجانب النظرى وبين الجانب العملى التطبيقى؛ فهو الذى جادل بعنف ضــد كورنى خاصة فى تعبيراته التى أطلقها مُعلنا أنه ليس هناك أصعب مــن أن يرى الإنسان فكرة كالتى يراها، وتقول بأن الإنسان خارج أخطائه وأحداثــه السيئة يمكن أن يكون سيئ الحظ، فالدرامى يكتب تراجيدياه بشخصيات بريئة

(*) هذه الفكرة هى أخطر المخاطر؛ فى حقيقتها لا تنطوى على الذنب، فهى تبتعد عن الـذنوب والأحـداث الخاطئة. وهنا حاجة إلى أن يكون الذنب فى التوق إلى حاجة أخرى، على غرار الرغبة فى المـصير، نهاية لا يمكن تجنّبها أو تفاديها.

(**) كل واحد عند هذا التضاد وهذا الصدام التراجيدى، لا بد أن يأتى إلى العتق من الذنوب ومن أفعالــه، وإعلان براءته من الذنوب بطريقة وحُكم مزيف (ترجمة سمرا شامو SZEMERE SAMU).

طاهرة، عندما تكون نفس هذه الشخصيات بريئة وطاهرة حقا فى حياتهـا.. أعنى حقًا وصدقًا. فمن الطبيعى بل ومن الواجب أيضًا ألا يتعادل فاعلا الحق والذنب فى العمل الدرامى، ولن يكونا فى مرتبة درامية واحـدة كمـا عنـد شيللر. إن الأهمية فى الصراع الدرامى بعد ذلك، مع نظرة أو إطلالة علـى الأحداث العالمية الخارجية أيضًا، والبُعد عن الالتصاق أو تشييد أى صـورة للنظرة العالمية. على عكس الرؤية الأخلاقية جاء القرن (١٨) يحمل معه – فى وضوح – حرية تامة كاملة للرغبة والعزم، وافتراضًا للاستقلالية تجـاه الأحداث والأفعال، تفعيلاً للإنسان وللشخصية المسرحية حتى يُحس بـأن أى شخصية فى الدراما يمكن لها بلا ذنب جنته أن تصل إلى الموقف التراجيدى. تبعت الدراما هذه الرؤيا الجديدة وفلسفتها الجديدة هى الأخرى، مُحققة هـذه الصيغة فى التراجيديا، وكان هذا يعنـى – وبدرجـة أولـى – أنّ الشخـصية الدرامية تُوضع فى الموقف بعيدة عن الطرق والمسارب التى تـذهب بهـا وتُوصلها إلى التراجيديا مهما كانت الأحداث أو الأفعال التـى تجـرى فـى الدراما. فالشخصية على هذه الحال الجديدة مرتبطة ارتباطًا قياسيا منتظمًـا بالدرامية، وملتصقة بإهانة أو إزعاج أو أذى أو شىء غير محمـود "شـىء تراجيدى كريه"، نستطيع أن نقول بعده إنها فى حاجة إلى الاعتذار أو طلـب الغفران والسماح، مع أن الشخصية ليست – فى هـذه الحالـة – علـى أى ارتباطات عضوية مع هذا الشىء الكريه، فالشخصية فى وجهة نظرها وبينها وبين نفسها وفى فكرها وتصوّرها أو كما تُرى، تبدو شخصية مُذنبة تحمـل أخطاء شتى؛ ومع ذلك فإن هذه الذنوب التى تحملها وتتصوّرها تبـدو أقـل القليل، أما الذى يقدر على فِعلها فهو شهيد فى نهاية الأمر، شهيد يقاسى آلاما

متواصلة، إن أخطر المتتابعات هنا هى أن الشاعر يُخفّض مُضطرا كل الشخصيات وكل الأحوال والظروف التى جمعتهم فى هذا الموقف وأحضرتهم أمامنا هنا فى الدراما. فبعض الشخصيات يجب اعتباره شخصيات ذاتية وهمية غير موضوعية، وبعض المواقف يتعيّن وقْف أحداثه هو الآخر. فى دراما ماريا ستيوارت وفى تحليلها العام؛ يمكن فَهْم وإدراك هذا اللا انجسام وتنافر الأصواتِ التى تبدو عالية إلى الدرجة القُصوى. جاء موضوع الدراما ومضمونها عند شيللر بتقنية تشير إلى الموت والنهاية.. إلى المصير، مثل الصورة والصيغة نفسهما فى دراما أوديبوس وموضوعها ومضمونها، فالمقدمات واضحة وضوح أشعة الشمس، والأحداث جاهزة رغم تعقيداتها، وضوء النهار سرعان ما يكشف كل شيء.. كل هذه المُقدمات هى التصور التاريخى لا محالة. كانت إليزابيث مُجبرة على إعدام ماريا، ولعب الصراع دورًا مهمًا بين الأختين للحاجة الماسة إلى هذا القتل، فالانتصار هنا يعنى قتْل الشقيقة وإنهاء الحرب والصراع بينهما، لكن الغم والظلم والاضطهاد كان يسير للاقتراب من الإجهاز على ماريا؛ ومع ذلك، فشيللر فى كل الأحوال يؤسس لذنب ماريا ويأتى بأخطائها مرة بعد مرة حتى إن لم تكن الأحداث ساكنة ولا تؤثر أو تُشير إلى أى تأثير فى هذه الفاجعة، لكن الواقع أنّ هذا التأثير يجيء ويهلُ علينا من هذه التركيزات (من بداية الدراما فى هذه المشاهد المُذلة المُخزية الذى تقع فى يوم وفاة دارنلى DARNLEY على وجه الخصوص وشعور ماريا بإحساس العقاب له) ويضايق فى الوقت نفسه نقاء التراجيديا (ماريا ستيوارت)، وهو ما يرفع بعد ذلك من القيمة الدرامية التى تتجلى فى لقاء إليزابيث بأختها ماريا وفى موت ماريا، حتى

تصل الدراما إلى الرثاء والشفقة حيث جعلتهما أهم مضامين الدراما ومحاورها. هنا لم تكن إلا إمكانية واحدة: أن تتنازل إليزابيث ملكة إنجلترا عن عظمتها وكبريائها وموقف النبالة العالى الطاغي، لتهبط – إنسانيًا – إلى جوار موقفها المُلحّ والتراجيدى أيضًا. فالضرورة من وجهة نظرها كانت تقتضى ألاّ تُحسب ماريا كشهيدة من الشهداء، أو شهداء القصر الملكى البريطانى، لكن الأحداث الجبرية المتفاعلة آنذاك قد أوصلت ماريا لأن تكون شهيدة رائعة بالفعل.. هنا تفقد الثيمة فى المسرحية قوتها، تفقد حاجتها الكبرى. لكن موقف أوديبوس كان موقفًا قويًا إذا ما كان بالإمكان تجنّب القضاء والقدر والمصير. وكلما كانت الحاجة إلى الجبرية مؤلمة لإليزابيث، كان موقف أوديبوس أكثر صدقًا وعمقًا بل وقُربا من عُلوّه وارتفاعه، لكن ظهور الشكل فى هذه الحاجات والضرورات فى هذه الحادثة بالذات، هى حاجات سياسية، وهى ضرورات هو أنه كان ولا بد لها من الحدوث والفعل سواء كانت ماريا مُذنبة أو غير مذنبة، وسواء أرادت إليزابيث حدوثها أو لم تُرد، حتى ولو جرّت الأحداث معها شخصيات أخرى مثل (بورليج، ليستر، مورتيمر). عاشت الحاجة عند شيللر فى إطار رؤية الشكل، لكنها لم تصل إلى صورة الرؤية التاريخية الحديثة، وهو ما لم تقبله أو تعترف به النظرة الإنسانية؛ لذا كان من الضرورى شَق طريق يؤدى إلى طريق ثانٍ هو ساحة التأثير – الأخلاقيات (التى أكّد عليها كانتون **KANTON** فى القرن الثامن عشر)، فكرة المصير الجمالى الخالص. يخسر التصادم التراجيدى الكثافة والتركيز، لأنّ عليه أن يُخفّض من قوته وهجمته ومعناه.التراجيدى الذى يقف عادة فى مواجهة الإنسان أو الشخصية المسرحية، هذا التخفيض الذى يعنى

الرثاء والنظر بعين الرضا إلى الشفقة ومآثرها؛ ولذلك كانت درامات شـيللر على وعى بهذه الحقائق، ويشرح شيللر فى وضوح المشكلة فـى كـل مـن وجهيها.. ولماذا بدأ لودفيج عنيفا، وكيف وقف حواريو الكنيسة ضده شخصيا بسبب آرائه فى النهاية والمصير، لأنه لم يعثر على الشفقة أو الرثاء ليُضمنها أعماله ودراماه، واعتبر المصير هو علاقة اتصال بين الإنسان وبين المصير نفسه؛ لكن هذا الرأى يشرح موقف هابّل أيضًا وإحساسه كذلك من أنّ لودفيج الذى كان على خلاف وتناقض معه فى الرؤية فيما يختص بالحاجة الدرامية ومشكلاتها فى درامات شيللر لم يعتبر الدراما الجديدة طريقا آخـر لمسيرة الدراما عامة. إنّ تحليله لمسرحية (خطيبة ماسّينا) ليُدلل على أنّ مـصطلح (المصير) عند شيللر كان لا يزال فى الشكل فقط، وأنه انتحل من الخـارج أشياء، وأجبر أُناسا وشخصيات مسرحية تعيش فى عالم يقول إنّ العلاقة بين الإنسان ومصيره هى علاقة غير حقيقية بل وسطحية أيضًا حين يكتب:

"WARUM GESCHIEHT DIES ALLES ? – WAS WIRD MIT DIESEM BLUTE ABGEWASCHEN ? WO SIND DIE GRÄUEL , DIE SO UNGEHEURER SÜHNE BEDÜRFTEN ? MAN FRAGT SICH UMSONST. DAS SCHICKSAL SPIELT IM STÜCK BLINDEKUH MIT DEN MENSCHEN"(*).

يتغير الوضع عند جوته فشخصياته نماذج تُعبر عن أسلوب اللا انسجام. خاصة أنه لم يضع قط أسئلة نظرية مثل شيللر، فعلاقة الإنسان بالمصير عنده لم

(*) لماذا يحدث كل ذلك؟ كيف نمسح هذا الدم. أين هى هذه الفظائع التى تتمنى مثل هـذا العقـاب؟ عبثـا نطرح السؤال. فالمصير ذو الغمامة على عينيه يلعب بالناس وبالشخصيات فى المسرحية – المترجم.

تستند إلى نمطيْن من التجريد لا يتوافقان مع بعضهما. ففى الخلفية التى كانت عند شيللر رمزًا للمصير أو وسيلة للعمل والتفاعل، كانت عنده حقيقة كاملة ومكتملة، أو تحديدا: التراجيديا عند جوته هى إنسان + خلفية، إنسان + ظروف وأحوال محددة، لم يستشعر قط أى عودة عن هذا الرأى، ولم يُحس قط بشكل هذه العلاقة.. مشكلة الأسلوب تتضمن التوازن فى المشكلة.

الفرق هنا هو أنّ جوته لم يطرح السؤال عن المصير، بل كان فى شُغل شاغل عن ثنائية الإحساس التى تجتاح الإنسان والشخصية المسرحية فى دراماه وعلاقتها بالظروف والأحوال القائمة حولها وبينها. مثلاً، إلى أى مدى تُوجد أسباب الأحداث فى المركز وفى تصرفات الإنسان – الشخصية؟ وما أهم هذه الأحوال والظروف التى يتحرك ويتصرف الإنسان بينها؟ هذا ما يظهر بوضوح فى دراما إجمونت. فلعل شخصية جيتز – بصفة استثنائية – ليست بالشخصية الجميلة أو الثرية فى خلفيتها مثل شخصيات أخرى؛ ومع ذلك فإن ما يحدث مع إجمونت لا يوحى بأن هناك علاقة بينهما. صحيح أنّ أسئلة كثيرة يسير طرحُها بين الاثنيْن لكن قوة هذه الأسئلة وعُمقها لم يكن بمقدورهما التوصل إلى مشارف علاقة تضافر حقيقية أو اتصال مرئى فى المنظور، لم تكن كافية باختصار.. فالخلفية لم تكن بحاجة إلى أحداث لتراجيديا إجمونت.. نعم، كانت هناك لحظات تنامى فيها الحدث وظهرت فى أشياء وأشياء؛ كما كانت هناك لحظات أخرى لكنها كانت منعزلة ومستقلة. اليوم قد تُحسب أعمال شيللر نوعًا من البربرية أو الهمجية عندما ترك شخصيات مثل: مارجيت **MARGIT** ومكيافيللى، من الدراما، ومع ذلك فالدراما كانت دراما بدونهما، وعدم وجودهما لم ينتقص شيئًا منها. قد تكون أكثر فقرا وَعَوَزًا، لا تدخل قاطعة فى الحياة مباشرة. بيد أنّ

منظور هذا المشهد مع شخصيتى أورانيا ORANIA، فـيلمش VILMOS، يمنح إجمونت خصائص تراجيدية حقيقية. ترفع كل هذه المعلومات وذلك المـصير، والأحداث الحزينة من عالمها، لتضع الكل فى كنف التراجيديا الحقيقية، ولكل ما يحدث لإجمونت؛ لأن الشيطانية التى تدفع بإجمونت إلى الهاوية والزلل تـصبح مؤثرة وفاعلة النتائج، إذا ما كان الإنسان أو الشخصية المسرحية قد استقر على بساط الشيطانية وقَبِلَ بالراحة ممتدا على نسيجه. كما أن عناصر فنيـة أخـرى على غرار الرقصات المصاحبة تُضيف قوة تراجيدية؛ فمشهد كلارا بـشعريته الجميلة يعلن عن المعنى التراجيدى لكن ليس هناك وجود لمتتابعـات تـشير أو حتى توحى بالاتصال. تبقى أجزاء الأبيزود – بينها شبه متتابعات تـوحى بمـا يشبه الأسباب (وليس الأسباب ذاتها) – يهبط بها جوته بشخصيته إجمونت، كما هبط شيللر بالملكة البريطانية إليزابيث، إذ لم يجد جوته عدوا له غير إجمونـت. هذا المصير شخصى ذاتى لكنه على علاقة بالنشوة والانجذاب الـصوفى عنـد إجمونت (فى المشهد الأخير كما يبدو فى المسرحية) والذى يتعلق بقضية الحرية فى هولندا. هناك أيضًا علاقات أكثر ضعفًا وهوانًا عند جيتز، ومـع وحـدتها الحقيقية القائمة كان بالإمكان للخلفية أن تُفاعلها إلى نتيجة أخرى.. نعـم، ففـى مرحلة التكوين الفنى للعمل كانت ثورة الفلاحين وتمردّهم، على قاعدة الأسـاس فى التركيب الفنى، حيث المجزرة المُخضبة بالدماء، لكن مصير جيتز وعلاقتـه تأتى على هذه الأحداث بطريق الصدفة، وكذلك كان الرمز أو المعنى الذى يشير إلى مارتن لوثر ودوره فى الإصلاح، كان تزيينيًا زُخرفيًا. يظهر هـذا المعنـى لكن كمنظور يعطى حدثًا للخلفية، ولجمال هذه الخلفية ومنحها ثراءً وقوة، لكـن دون أن يمنحها درامية على الإطلاق، ولن يمنحها الدرامية مستقبلا، لأنها تفتقد

علاقة تضافرية مع العناصر الأخرى.. ولهذه الأسباب لم تنجح دراما جوته المعنونة (DIE NATÜRLICHE TOCHTER) قبل انبثاق الثورة الفرنسية، حتى ولو لبست رداء الرمزية، لكنها افتقدت الكثير من الحيوية. هناك أيضًا خصوصية الفصل، فأحداث الناس أحداث تراجيدية حقا لكنها على انفصال، وفى حالة خاصة فى الخلفية. أما الحاجة التاريخية التى هى حقيقة فعلية، فإنها تفتقر إلى أسباب عميقة وجوهرية حتى تصبح أسبابًا تراجيدية لا غبار عليها.

إن اللافت للنظر فى الشكل، هو الصورة نفسها للشكل الذى كان عليه إمّرمان، نوع من النقد الذاتى كما يذكر القيصر فردريك الثانى KAISER FRIEDRICH II من أنّه لا السياسة ولا المصير التاريخى يمكن أن ينصهرا مع الإنسان، فليست هناك علاقة قوية بينهما وبينه. وحتى لو تصادف ووُجدت هذه العلاقة، فلن تكون كافية. من خلال هذا العدد من الأمثلة التى ذكرتُها لعلى أصل إلى أهم ما يلفت النظر؛ فأبيزود ماكس – تكلا MAX – THEKLA فى فالينستاين، أو علاقة مصير تل TELL بمصير السويسريين أو هذه الصيغ المُعقدة التى أوردها جريلبارزر عن تراجيديا الأسرة الملكية أوتّوكار، كلها تحاول أن تلتحم بالتراجيديا السياسية.

عند كلايست، فكل جانب من الجانبين يحاول فى قوة وعُمق أن يقترب ويتعمق فى اللا انسجام وفى ميل إلى تنافر الأصوات. الظاهر أن العلاقة فى جيسكارد قد وصلت إلى هذه النقطة، وذلك بسبب بحثه وتنقيبه، ونتيجة للشكوكية عنده التى دمرّت كل شىء بعد ذلك، ونتيجة كذلك بسبب ما لاحظه ڤيلاند WIELAND بحدسه وبديهته، وبأنّ الشاعر الألمانى سوف يستعمل هذه الخواص فى الأعمال الدرامية، وهو ما لم ينجح فيه جوته ولا شيللر. لكن العمل المعنون (PENTHESZILEIA) فإن بطله تسيطر عليه الأحاسيس

الباثولوجية، حتى أصبح صراعه فى واقعه صراعًا حيًا وعميقًا - ولم يكن من المعقول ساعتها البحث عن إنسان داخل أتون المعركة - مع أنه لم يصل إلى المشروعية، ولذلك لم يكن هذا الصراع فى دلالته أكثر من قصيدة قصصية عاطفية (تتشابه فى كثير منها عند هوفمنستال فى دراما إلكترا - مع أن نهايتها أكثر واقعية). فى العمل الفنى HEILBRONNI KATICA علاقات كان من الصعوبة إلغاؤها أو هدمُها، بسبب مُعقّداتها، وبسبب صعوبة تقبُّلها لصورة ووسائل العلاقة مع خبرة الإنسان - والشخصية المسرحية كما فى العمل الفنى (أمفتريون) AMPHITRYON. ويا للعجب كيف سقط أمير همبورج بسبب فكرة الباثولوجيا.. هنا تكمن أقوى المواجهات الحادة بين الميول والنزعات، وبين الغرض والأهداف. مع أنّ كلاً منهما قريب إلى التوحد والوحدة، ومع ذلك فلا يصل واحد منهما إلى حيّز النجاح. وحتى عند كلايست نفسه وتعصبّه، مثل هابّل هو الآخر الذى ظنّ أنّ باستطاعته إنقاذ الإحساس بالأذى، حين يكون البطل فى حالة سيكولوجية درامية وما هو إلا عبث لا أكثر، لكنه لا يزيد عن كونه تزيينات وتجميلاً لا فائدة تُرجى منه. إن التفكير الدرامى الحقيقى والناجع إنما يظهر عند هابّل عندما يتحدث عن الحُكم بالموت (على شخصية ما) فى الدراما؛ فيكون حُكمًا فاصلاً بعيدًا عن كل علاقة أو اتصال، لكن الاتصال عادة ما يكون قويًا حتى إن شابته بعض خطوات التقييد. فأولاً، إنّ فردريك آرثر ڤون همبورج فى حالته الباثولوجية من المؤكد أن تكون لديه أسباب وفى جُعبته مُسبّبات هذه الحوادث (شخصية هوهنزلرن HOHENZOLLERN التى رقصت من أجله) وبعدها رأى جدير باللوم كان أو غير جدير.. رأى عديم المعنى يُغطى شبكة الاتصال بكل تعقيداته، مُمهدا لخاتمة ونهاية معقدة أيضًا. إن المشكلة بكل ضعفها،

وتوافرها على تمامية الديالكتيكية الدرامية تصل إلى درجة الفهم والإدراك، وإذا أردنا أن نُعبر عن الصراع بأى شكل نظرى؛ فإن كُلاً من الجانبين (النظرى والعملى) يقفان على طرفى نقيض.. فى جانب يوجد النظام العسكرى البروسى، بحساسيته الباثولوجية، وفى لحظة انعكاس لهذه الأحاسيس الروحية يضغط على الجانب الآخر. فإذا ما تقابل رمز كل منهما مع الآخر وسط هذه الحالة من التأثير الروحى أو العقلى فإن النظرة العسكرية – على العكس – تصل إلى مفهوم النصر. وكلما ركّز أمير همبورج بحالته النفسية هذه كان الصراع أكثر وضوحًا، وغدا أكثر قُربًا من التطور، لكن الالتحام مع ذلك لا يصل كاملاً إلى نجاحه، وهو لا يستطيع الالتحام فعلاً؛ لأنّ كلاً من الجانبين يقف وحيدًا وعلى بُعد من الآخَر، مع أنه على تماس واتصال مع الآخر ولكن من الخارج.. ومن وجهة نظر أمير همبورج فهى المصادفة التى تدخل مُخترقة هذا الصراع، إلا أن الصراع يأتى متأخرًا على شكل تماس يتخذ مكانًا له بين طرفى الصراع، مع أنّ لقاءهما لا يحمل أى حاجة لأى َمنهما. وعند بوشا – أو شيللر عند أى بطل من أبطاله – فتتبع حالته النفسية عادة من الطبيعة، وتتولد عنها حاجةَ إلى الصراع. أما عند هابّل فإن قوة العلاقات والاتصالات تتشابك مع القُوى الداخلية المُحركة لتتصارع حينئذ مع العقبات الخارجية الواردة الظروف المقبلة من الخارج.. ثم عند كلايست، فإن الحقائق الأخيرة والنهائية للحالة النفسية، والأسباب الأخيرة أيضًا لا تستطيعان القيام بالشروحات والمسبِّبات، خاصة أن الدرامية فى طلباتها ومتطلباتها الأعلى تأخذ (الكل) إلى عالم المسرحية، لتضع الشروح والمسبِّبات فى وضعية جديدة خاصة بها، ليصبح كل نموذج فى حاجة إلى صدامات وتصادمات.

ثم أوتّو لودفيج الذى يقرر عند كلايست أنّ الإنسان بكل أخطائه الشخصية وضياعه الذاتى يستطيع مواجهة هذه السلوكيات، محاولاً الوصول إلــى حلــول إنقاذه من الورطات والانهيارات، ليصل بصورة قريبة إلى حدّ النقد اللاذع لتنافر الأصوات واللا انسجام. فعنده تتحدد المشكلة في جانب واحد – وقف كل أنواع الصراع والصدام، كل تجريد للإنسان – وللشخصية المسرحية، ثم يُـشيّد كــل شيء على الحالة السيكولوجية للشخصية، وعلى التأثيرات المتبادلة بينـــه وبــين الشخصيات الأخرى. إن كل دراما تنطوى على رؤية أولى، هى الإنسان، وبكل ما ينطق به من أحاديث وتصرفات فى الأصل، حُكــم صــريح علــى الحالــة السيكولوجية بكل ما تنطق به الشخصية من كلمات وعبارات وإيمائيات. كل دراما تسعى إلى مثل هذه النقاط المهمة، لأنها تكشف حقيقة عــن معــدن الإنــسان – والشخصية المسرحية فى الدراما، وبالأخص ما تريد الشخصية التعبير عنه بكل ما وسعها من حيلة فى الحياة. يكتب در أربفورستر عن أخطائه إلــى يوليــان شميت JULIAN SCHMIDT قائلا:

> **"ICH WEISS WOHL ICH HÄTTE DERGLEICHEN AUSSTELLUNGEN KÖNNEN , WENN ICH DAS VERHÄLTNIS ABSTRÁKT HÄTTE MARKIEREN WOLLEN".(*)**

هذه هى أهم خصائص التراجيديا عند لودفيج. وبالنظر إلى شخــصية در أربفورستر معناه: أنّ التراجيديا فى حاجة إلى (أولريخ ULRICH الــذى يُشبه الصانع أونتال) نظام أعمى وتقاليد قديمة عفى عليهــا الــزمن كــالتى

(*) أعلم جيدا، أنه كان بإمكانى تفادى مثل هذه الأنواع من الاعتراضات، إذا مــا كــان فــى اســتطاعتى الارتفاع بهذا الاتصال التجريدى (بين الناس وبعضها) – المترجم.

واجهها ستاين وتصدى لهجماتها؛ لتصبح تراجيديا ذات أغراض دالة على شيء ما.. وبدلاً من هذه الرؤية ذهبت التراجيديا إلى النظرة الثاقبة المُحددة فى اعتماد على تشييدها على الصدام والصراع، وتفادى كل أفكار وتعاليم كل من أولريخ وستاين فى بناء الشخصية المسرحية. كانت الأسباب فى هذا التحول أنّ أولريخ لم يكن لديه الحق فى موقفه المتعارض عندما بدأ كل الصراع باستثناء الأبيزود – كحادثة عَرَضية فى سياق قصة أو حدث صغير – على اعتبار أنّ هذه الحادثة الصغيرة لا تقدم للتراجيديا معنى كاملا مُستفيضًا يتناسب مع الأحاسيس الداخلية والخارجية. إضافة إلى أن الأبيزود لا تُقدم معاونة للشخصيات المسرحية التى تؤسس وتحقق معالم الدراما التى يتعارض تأسيسها مستقبلا مع المتتابعات من الأحداث والصدفة، ما سيُسفر عن تأسيسٍ اعتباطى وكيفى. والنتيجة أنّ كل صراع عند ستاين وأولريخ، وكُل صداقة بين الشخصيات، وكل اتفاق فى مجرى الأحداث، لن يكون لها أية وضعية تأسيسية فى الدراما، باستثناء هدف واحد أو سبب واحد هو استمرارية الدراما فى طريقها، ما دام الصراع مستمرًا، وينبثق أحد طرفيه من التراجيديا، فإن المصادفة وما تتبعها من مصادفات واردة أخرى سوف تستمر وسوف تضمحل حتى لا تصل إلى المصير التراجيدى فى النهاية. ثم إن بداية الدراما بدأت فى الاتجاه إلى التراجيديا، فى كل لحظة من لحظاتها تسير إلى الطريق المرسوم لها، وفى كل لحظة يتعين استمرار دخول مصادفات كثيرة إلى مسيرتها حتى تصل الدراما إلى الوجود؛ فإن أولريخ قد وصل إلى مصطلح "ليس لى حقّ وليس لى دخلٌ" **ICH HABE UNRECHT** فى الإيماءة التى تقود إلى هدف الدراما. اقتضت المتتابعات والمتتاليات فى

الدراما أن تتصالح الشخصيات عند ستاين، وهو ما يأتى متتاليًا متلاحقًا أيضًا، إذا لم يجدّ خبرٌ عن أندرس ابن أولريخ بقتله روبرت.. وهذا حدثٌ رغم إعداده وتحضيره لا ينتمى إلى شخصية بشنياجر **BUCHENJÄGER** ولا حاجة له به. وحتى مثل هذا الحادث لم يكن كافيا لمسيرة الدراما. وأُضيف: إنّ الذى ينتهك حُرمة شخص آخر وهو غارق فى الوحل كان عليه أن يسرق بندقية أنْدرس، وكان علينا - نحن جميعًا - أن نصل إلى الغابة – طبعا بطريق الصدفة – لنرى رجال ستاين وأعوانه وكذلك مقتل بشنياجر وانتقام روبرت. كل هذه المصادفات فى الدراما ليست مبررًا ليقتل ابنته فى النهاية، إنما القصد من الأحداث هنا هو رغبته فى الانتقام لولده من روبرت؛ فإذا كان للودڤيج حقٌ فى الدفاع عن نفسه، فهو إذن الأمر الذى يُخفف قليلاً من موقف الغرابة التراجيدية. تعمدّت الفتاة الجرْى أمام طلقة البندقية لكن ماذا كسبت؟ تدّل الكتابة الدرامية على أنها اعتقدت أنهم قتلوا أندرس وأنها حاولت قتل روبرت، لكن تُكتشف الحقيقة، وتكشف الأحداث أن أندرس على قيد الحياة.. وحتى لو قُتل أندرس فإن هذا الموقف لن يصبح موقفًا تراجيديًا بحق، لأنّ بذرة المادة التراجيدية هى التى تُنشئ وتُشكل الموقف الدرامى.

انتقم لودڤيج لنفسه بكل قواه، لأنه لم يكن على استعداد لأن يواجه صراعًا تجريديًا أرغمه على تصرفاته.. ولأنّ مسرحية أولريخ من بدايتها إلى نهايتها كانت تضمّ، كما تحتوى على الاتصال التراجيدى بإيماءاته جميعها، والحاجة التراجيدية أيضًا، لكن المشكلة أن جميع هذه العناصر التراجيدية لم تكن من (داخل) المسرحية. كانت للحياة مقامها الخاص فى

المسرحية، وكانت الشخصيات مُصممة تصميمًا يتناسب مع الخلفية المرسومة للمسرحية؛ لكن لأنّ لودفيج قد تفادى بوعى وإدراك المؤامرة ومتضادات المؤامرة المُعقدة، فقد كان باستطاعته حينئذ أن يصل إلى نهاية تراجيدية، حيث الثيمة التجريدية التى كانت ستُوصله إلى طريق سالك ومباشر.. كذلك نرى در أربفورستر نموذجًا قويًا للتركيب البنائى عند كُتّاب الدراما الكبار سيئى الحظ. كما نرى التراجيديات المكّابية(*) تسقط كثيرًا منها الواحدة بعد الأخرى بسبب أفعال أبطالها وشخصياتها المسرحية، وتعجّ بخطوط سيكولوجية مضطربة تقود عادة فى النهاية إلى طريق مسدود. خاصيتان لهذا النوع من الدرامات وتصميماتها: الأولى، إنّ المركزية فيها غير عقلانية وغير مُدركة (حلول عديدة مختلفة ومتقاطعة باستثناء أعمال وثيمات برنورين BERNAUERIN) وتسعى الشكوك فيها إلى تسطيح الثيمة والأحداث التى تقوم عليها المسرحيات، وفى النهاية لا تُفضى إلا إلى المخادعات والمكائد، ولا شىء، ولا بصيص أمل أو نور إلى النجاح، لأنّ الحلول السيكولوجية لا ترتكز إلى الطبيعة أو حاجة هذه الطبيعة (كل حدث من آلاف الأحداث يتلبّس مُحركًا موتيفيًا قائمًا ومستندًا إلى موقف مُتخيّل ومُتصوّر CONCEIVABLE)، وليس قائمًا ولا مستندًا إلى أحداث مركبة مُصممة حسب حاجات المواقف والمشاهد المسرحية على غرار تمثيل المصادفة، وادّعاء الصُدفة، واختزال التحضير لمواقف المؤامرات والخداع.

(*) MACCABEES الدرامات والتراجيديات المكابية فى تاريخ العبرانيين – المترجم.

يُشبه جريلبارزر لودفيج فى الكثير لكنه لم يكن راديكاليا مثله، فهو قد ركّب شخصياته تركيبًا دراميًا، وهو يشبه كلايست فى هذا التركيب والإعداد فى الشخصيات المسرحية، لكن ليس إلى حد التهم المُتعصبة. نزل إلى قرقرات بطن الدراما ليكتشف أغوار الحياة السيكولوجية وليُحس بالقعقعات ولعلعات الرصاصات التى تخترق أحيانًا الحياة الدرامية فى المشاهد، وفى اختصار بحث عن المُحركات والموتيفات السيكولوجية فى الدراما. اختلفت مشكلات الأسلوب عنده عنها عند الآخرين. لا يضع طبيعة التناغم أو التساوق فى أسلوبه الأدبى والفنى فى صلب الصراع والمصادمات، مع أن تأثير درامات جوته وشيللر والدرامات الإسبانية والإغريقية هى الأخرى كان تأثيرًا تتجلى فيه بقوة الاصطناعية، أما الحل فقد كان – فى غالب الأحيان – قريبًا من الاصطناعية. لم تحسب الدراما الكلاسيكية الألمانية حسابًا للمشكلات الأخيرة والنهائية للخلفية؛ فالبطل، ومصير البطل، والعلاقة بينهما لم تكن قط على شكل من أشكال الوضوح. لم تحاول هذه العلاقة أن ترى أو تُلقى نظرة على تلاحم أو حتى تماسّ الجمالية مع مشكلات الحياة تحديدا فى هذه النقطة أو عند مشارفها. لقد تركت الدراما الكلاسيكية الألمانية التكوين الفنى لدراماته بلا أى حلول.

(٣)

بقيت مشكلة الخلفية قائمة ومستمرة من وجهة نظر أخرى أيضًا.. وجهة النظر هذه هى: المسافة، والتباين فى كل فترات المسرحية. وهنا تجدر الإشارة إلى تاريخين معلومين شهيرين، يحددان تاريخ الأدب العالمى،

ويشيران فى الوقت نفسه إلى تأثير الدراما الجديدة وإرهاصاتها وقُواها. والتاريخان هما عام ١١٧٣، وعام ١٧٩٩. التأثير والنفوذ.. شكسبير والتراجيديا الإغريقية. ماذا تعنى الدراما الجديدة بالنسبة إلى شكسبير، وبالنسبة إلى الإغريق؟ هى فى كل من الحالتين والزمنين كما سبق أن ذكرنا، لم يكن تعرفًا حقيقيًا. ففى كل من العصرين كانت فكرة الدراما الجديدة عند شكسبير والإغريق مختلطة مع أفكار قديمة لكُتاب دراميين كبار، ظنًا منهم أن تابعهم من كُتّاب الدراما فى عصور متأخرة من بعدهم سوف يتابعون ما قدّموه هم بالجديد على طريق تطور الدراما. إنّ كلا من الرأيين صحيح ما فى ذلك شك، ويحمل كل رأى على حدة أهدافًا كبيرة عظمى لم تحمل فى طياتها أى تفكير فى معضلات أو مشكلات يمكن أن تطرأ على طريق المستقبل القريب أو البعيد (وهنا أتدخّل فأقول: أى مشكلات وأى فروق؟ من وجهات النظر العديدة رأيتُ نقيضًا مضادًا فى الحركة الأدبية الألمانية STURM UND DRANG، والرومانتيكية عند شكسبير)؛ لذلك من الصعب أن نقول باختصار أو حتى نُقرر أنّ "التابعين" لهم أو "المقلدِّين" لهم خاصة عند مشكلة الأسلوب التى تعنى هنا الدفع بها إلى الأمام. من المعقول أن نتفهم أنّ كلا من الحالتين– العصريْن والاتجاهين قد تنبه إلى ذلك؛ ففى البداية اتجه هذا أو ذاك إلى طريق ارتضاه لنفسه ولجهوده، والموقف نفسه من ناحية الاتجاه ذهب إليه كلايست فى صورة عملية، كما ذهب إليه الرومانتيكون فى صورة نظرية، حتى برزت الصورة الاصطناعية وبرزت مشكلاتها فى المقدمة وعلى السطح كما وصلت متأخرة بعد ذلك عند جراب، ثم عند لودفيج حين تبع هو الآخر الطريق نفسه، طبعًا وفى تحليل غير التحليل

الشكسبيرى.. وبصفة عامة نقول: أعلن شكسبير عن المجموعية – الوحدة الكاملة كمجموع كُلى. أما الوحدة فى الدراما الإغريقية فجانب منها تضمن الكل والكلية، إذا ما احتاجت الدراما إليه، وجانب آخر ذهب إلى فكرة التضحية وطريقها. نستخلص عند شكسبير ثراء الحياة وَغِناها، ونجوما مُلونة بألوان قوس قزح، كما فى الرومانتيكية عند تييك فى دراماه (أحداث المناخ).

اشتغل الإغريق على عامليْن زوجيْن من الرموز. الأول: خلْق الشخصيات وتصويرها، والثانى: أسلبة المصائر لتصل إلى نقطة وصفة التراجيدية، الرمز الأول: الاستقلالية الذاتية للشخصية الحرة (وإلى أى مدى تحمل فى طياتها وبين جنباتها المصير كما عند شيللر، وفى مشهد الساحرات فى مكبث)، والرمز الثانى: حاجة عنيدة مُتصلبة نحو المصير والقدر. رمز أول أحداث تاريخية مُحددة المكان والزمان، ورمز ثان صراع سيكولوجى أبدى خارج عن الزمان وخارج كذلك عن المكان. وهنا، ومن وجهة نظر المسافة والتباين فإن كلا من الرّمزين يأتيان بالمسافة والتباين فى واقع الحال. شكسبير بلوحاته وتذكاراته المهمة وبكل جزئياته الرومانتيكية، لكن الدراما الإغريقية تبعت كلاً من العامليْن الرمزييْن، لكن التذكارات عندها تجلت فى المعمار، وفى الدفع بالنفس إلى المقدمة. إن أشد المتتابعات وأهمها قوة فى هذين العامليْن كانت عند جيتز وفالينشتاين (إلى جانب فالينشتاين نجد إفجنيا وتاسّو، وراسين من ناحية القرابة والتشابه فى التحليل الدرامى). هل نرى مشكلات الأسلوب أو جزءًا من هذه المشكلات، وماذا تعنى من وجهة النظر المطروحة هذه؟ من ناحية المسافة والتباين أو التفاوت، أو من ناحية مشكلة المساحة كمجموعية ووحدة متكاملة وكلية؟ بالعثور على هذه النقطة وهذه

المحطة التى تجمع رمزين محددين، يظهران كأنهما عنصر واحد، لكن كلا منهما يدفع بالآخر، وكل واحد سوف يصل إلى مرماه بقدر ما هو قادر على قوة الدفع. ولمّا كان هذا الدفع هو دفع خارجى فى نهاية الأمر، فإن كلا من الدفعين – الرمزيين سوف يتجلى فى القوة والكثافة الكاملة للحياة الناتجة عن هذا الدفع. فى (جيتز) أول تجريب وتعاملٍ مع هذه النقطة..

"DEN GEHEIMEN PUNKT , DEN NOCH PHILOSOPH GESEHEN UND BESTIMMT HAT".(*)

هذا ما كتبه شكسبير فى حواره مع الشاب جوته – من السهولة العثور على الأحداث فهى قريبة منّا، وهى فى أصغر الوحدات كثيرة ومتعددة. ومن السهل الحصول على صغائر من قوة الحياة ووضعها متورّمة فى المشاهد المسرحية مشهدًا إثر مشهد، فى جزء بعد جزء حتى نصل إلى المجموعية الكلية وإلى تشييد العالم كله. فى فالينشتاين فإن التضاد مع هذه النقطة كان هو الخبرة الأولى فى الوحدة.. وسواء حللناه على هذا النحو بصفة عامة، على غرار رؤية هاينريخ فون ستاين، الذى يرى أنّ المجموعية الكلية..

"DIE DARSTELLUNG EINES MENSCHLICH BEDEUTSAMEN ZUSTANDES , DES KRIEGES".(**)

سواء كانت عينية أو تجريدية فإنها تبدأ فى العادة من وحدة، وبعدها يأتى كل جزء منها فى التعبير عن نفسه ومعناه.. وهنا تكمن المشكلة بالضبط؛

(*)... إن كل ما هو نقطة سرية يدور حول نفسه، ولا يستطيع واحد من الفلاسفة اكتشافه، ولذلك لا يستطيع تقرير شىء عنه (ترجمة جالليرت جيرج).

(**).... أن المحطة التى تُعلن عن الإنسان، هى التعبير عن الحرب.

فهذا النموذج الحى المليء بمضامين حية وفاعلة، يظل يجمع المضامين امتلاءً بقدر ما تتسع مساحته، يمتلئ إلى حد معين حتى لا ينفجر فى النهايـــة. والآن، هل من الممكن حل مشكلات هذه المضامين المُتكدسة؟ هل بالإمكان ضمّها مع بعضها لتصبح وحدة ومضونًا واحدًا؟ كما فى الكتابات الدرامية عن جيتز؟ أو بتعبير آخر: هل كان بإمكان شكسبير أن يتبع الدراما الجديدة؟ وفـــى المقـــام نفسه.. هل كان بوسع الإغريق بأسلوبهم المُـــشدَّد وأســـلبته الـــصلدة العنيفـــة ومساحته فى الدراما أن يُضمنوا مسرحياتهم دفـء الحيـــاة بألوانهـــا العديـــدة؟ (استعمل شيللر فى العديد من تلامساته موتيـــــفًا ومُحركا واحدًا لأحداثه، أما عند شكسبير فأرجو ألا تخطئوا)، فهو الوحيد الذى بحث عن درامـــات تـــشبه الدرامات الإغريقية، وانظروا إلى (ريتشارد الثالث) على سبيل المثال كواحدة من تراجيديات المصير، جمعت كل الحاجات قبلاً لتصل إلى تعقيدات لا تُعـــد ولا تُحصى.. أو لننظر إلى (يوليوس قيصر) خاصة إلى مشاهد المجموعـــات غير المستقلة صورة ورأيًا، أسلوب لنموذج المجموعة مع ذلك.

يفرض السؤال الأول بالوضوح كل الوضوح إجابة سلبية. وكما رأى جوته - بكل الصدق والشفافية - أنّ بداية الطريق لا تُوصل إلـــى أى مـــن الطرق الإيجابية، وأن اقتفاء أثر الدرامات يؤكد أنْ لا طريق يقود إلى هـــذه الإيجابية فى كل النهايات، لكنّ ذلك الأمل يحدث بعد عشرات مـــن العقـــود، مثلما جرّب جراب وبخنر بعد ذلك فى السير تجاه طريق الدراما الجديـــدة.. إذن، فبعد وقت من الزمن - وقد يدخل إلـــى هـــذا الوقـــت بعـــض النـــاس والشخصيات فى الدراما - وبعد التفكيك إلى أجزاء وجزئيات، وبعد جَمْـــع

هذه الأجزاء مرة ثانية لاكتشاف دواخلها والاعتبار لمضامينها، فإنّ التعبير عن الزمن الكلى الكامل والمكتمل، ووضع اليد على ما بداخل هذا الزمن من علاقات المصير الكبرى، والتى حدثت بِفعل كلية التاريخ عبر الرمز وحده، فإن الشكل لكل هذه المضامين (التى توحّدت فى كتلة واحدة بالفِعل) يبرز كظهور بالمصادفة وحدها، ولا غير ذلك.

إذن، فالسؤال هنا يتفرع إلى اثنيْن، هل بالإمكان الوصول إلى إجابة عن السؤال مع هذه الوحدة؟ أم يمكن الإجابة عن السؤال عبْر صيغة الرمزية؟ إن كُلاً من السؤالين ينطوى على إجابة واحدة: أبالإمكان عند تتبّع التقنية الحصول على علاقة قوية بين الإنسان ومصيره؟ أو أنّ الإيضاح والتعبير عن الأحداث ينبغى أن يكون على شكل رمزى وفى صيغة الرمز؟ بمعنى أن إعطاء أو رسم أى صورة عن العصر كله يجب أن يكون مرتبطًا ارتباطًا عضويًا كاملاً بمركز واحد؛ لأنه من المؤكد أنّ محاولات مُوحدة أخرى لن تعطى وحدة درامية، وأنّ أدقّ وأكبر جوانب الوحدة الدرامية وتعبيراتها لن تُقدِم أو تُفصح عن تعبيرات العصر الواقعية، أو عن وحدة الحياة الإمبريقية، مثل ما هى عليه فى الدراما الملحمية (الحرب والسلام). إذن، لماذا لا يمكن الوصول؟ لأن كل تجريب ومحاولة يبقى مُهتما وعاجزًا.. وما الشيء المُشترك فى هذا التجريب؟ وأين هو هذا الخط عند كل تجريب والذى يستعصى عليه التقدم أو التطور والارتفاع إلى الحد المطلوب؟ فى السابق تطرقنا ولمسنا برفق هذا السؤال، كل واحد يشعر أن جيتز وتراجيدياه تلتصق التصاقًا وثيقًا بعصره، ثم وقد لا تكون هذه الصيغة مناسبة تمامًا؛ فإن تراجيديا جيتز هى وليدة عصرها، وأن الثيمة التجريدية فى كتابة الدراما

جاءت فى طور النمو أو قبله، أو أنّها كانت بعيدة عن التأثير المباشر، الأمر الذى أخّر من فَهْم الحقيقة الجزئية أو إدراك الجزء، ما أضْعف من المعرفـة بالأمر وإدراكه ومداه ووظيفته، وجعله يمتد امتدادا ظاهريا نحو الوحدة، إلى أن صارت المجموعات إلى جانب بعضها مجموعًا واحدا، أخذ شكل السؤال الثنائى. لم يتحقق ذلك فى المسرحية، ولم يظهر فى درامات الدراميين لِنــز، بخنر، جراب. خاصة فى أعمالهم التاريخية. بالنظر مليًا من هذه النقطة يبدو الكل بعيدًا، بُعدا لا يمكن للدراما تحمّل مسافته، فهذه النظرة عن بُعد تتعارض مع النظرة الأخرى التى تكون فيها الدراما ومنظورها وعلاقتهـا بالمـصير ومصطلحها التجريب؛ كاشفا عن علاقة بين الإنسان ومصيره، هذه العلاقـة التى تتوافر على مجموع العصر وتماميته، وعلى عدد غيـر محـدود مـن التأثيرات القوية، وعلى خيوط مجدولة قوية هى الأخرى، حتـى تـستدعى الكارثة أو النكبة والفاجعة إلى الوجود.. وحيث نشعُر ونُحس أنّ كل حـدث وحدث تابع له، أنهما أتيا عن طريق الصدفة البحتة التى لم يسبق الإعداد لها قبلاً. أما عن التقنية التى على بُعد منا بُعدنا عن عين الطائر المُحلّـق فـى السماء، فإنها تحاول التعبير عبر الاقتراب منّا كلما أتاحت لها المسافة تحقيق ذلك؛ وذلك لأنّ كل شىء وكل وحدة صغيرة وجزئية تريد التعبير عن نفسها بالصورة الواقعية الحقيقية، وهنا فالمصادفة وحدها هى قناة التعبير، وليس ما خلفها من حاجات واحتياجات. عند جيتز يستند التتابع والتوالى إلى التـأثير الملحمى وحده، حيث ليس هناك سؤال مطروح فى واقع الأمر، وليس هناك أى محاولات للكمال والتمامية. كل العناصر المسحوبة المجرورة فى حالـة من عدم النضج، مرصوصة إلى جانب بعضها. أما الاكتمال- من الزاويـة الدرامية – فليس فى صيغة واحدة، لم تصل إلى التعامل مع ظلالها وجزئياتها

أو الجماليات فيها. وضع جراب عدة تجريبيات على المشكلة وعلى تداعياتها، كما جرّب كذلك فى حلّ كل المسافات والأبعاد، فانفجر كل العناصر المترددة المتحيرّة فى اتجاه إلى المنظورية، وساعتها لا تزال المشاهد المسرحية واقعة بين بُعدين - تتحرك بين - الواقعية والرمزية. والاثنان على مسافتين مُعوجَّتَيْن أحيانًا ما يقتربان بشدة إلى الجروتسك لنشر تأثيراتهما فيه (مثل مشاهد المعارك الحربية عند نابليون). لا تنجح المحاولات فى الإتيان بعلاقة كبيرة، وكذلك هذا العدد الكبير من الأحداث الصغيرة المُتكسِّرة لا يستطيع هو الآخر تجميع نفسه فى وحدة متحدة واحدة، بحكم قطع المكعبات السينمائية التى تتابع صورة بعد صورة، والعاجزة عن تكوين صورة حديثة رمزية درامية. إذا ما وقف بطل درامى وسط هذا الصف الطويل والممتد بين هذه الصور المُجزّأة والصغيرة المُنمنمة؛ فإنه لا بد منفصل عنها، فلا طريق إلى شيء حقيقى واحد جامع يمكن أن يصل عبره إلى التلامس والتماس. وضع **(KAISER FRIEDRICH BARBAROSSA)** عديدًا من التجريب فى هذه النقطة، لكنه لم يصل قط إلى التأثير العضوى المُوحّد. لأنّ مصادفة واحدة، هى فى دلالة حادثة واقعية (بلغة الدراما: أبيزود - حادثة قصيرة صغيرة) لم تصل فى معناها وحدودها إلى درجة الرمز، لأنّ شخصياتها فيها رائحة الغموض والإبهام. وعلى العكس، فإن هذه الشخصيات تكون أكثر حدّة بالنسبة إلى الالتقاء مع تنافر الأصوات وتنافر النغمات واللا انسجام، بسبب الانفصال والقطيعة بينها وبين بعضها، وإضعافًا لقوتها، وتقطيعًا لجذور أرض الحياة، واستحالة كاملة لارتداء قناع الرمز أو الدخول إلى كنفه.

الافتراض فى السؤال الثانى ضعيف للغاية، لأنه ذو وجه واحد، ولذلك فهو أكثر صعوبة فى التحليل وفى تناوله. فالنموذجية فى نهاية تحليلها لم تصل قط إلى الهدف. فالابتعاد عن الحقيقة عادة ما يكون على درجات وأبعاد، كما أنّ اتجاه الأسلبة فى الدراما يجمع بين الحقيقة والتجريد، على غرار الاصطناعية عند شكسبير والإغريق. والمشكلة: تصل تذكارات الإغريق الدرامية إلى تقييم الإنسان والاحتفاظ عنده بهذه القيم، وهو ما يعنى وضع اليد على نقطة المسافة والالتقاء معها، عند رؤيتها من أى وجهة نظر كانت أو تكون، لتفصح عن حدث كبير مهم فى حياة مليئة بكل تعقيدات الحياة ومشكلاتها.

**"DER GANZE CARDO REI IN DER KUNST LIGET ,
EINE POETISHE FABEL ZU ERFINDEN –**

يكتب شيللر هذا إلى جوته أثناء تأليفه لدراما فالينشتاين

- DER NEUERE DCHLÄGT SICH MÜHSELIG UND ÄNGSTLICH MIT ZUFÄLLIGKEITEN RECHT NAHE ZU KOMMEN , BELADET ER SICH

MIT DER LEEREN UND UNBEDEUTENDEN , UND DARÜBER LÄUFT ER GEFAHR , DIE TIEFLIEGENDE WAHRHEIT ZU VERLIEREN, WORIN EIGENTLICH ALLES POETISCHE LIGET". (*)

(*) .. إن (أهم ما فى العمل) هو عثور الشاعر على الحكاية الشعرية فى الفن. فالكُتاب فى العصور الجديدة حبّذوا فى سعيهم ومحاولاتهم تقريب الحقيقة، متأرجحين بين إبراز الصُدف أو الأحوال والظروف الفرعية غير المباشرة. أتعبوا أنفسهم وحملوها المشقّات، حتى وصلوا إلى الخطر، واكتشفوا فيه أنّ الحقيقة الراقدة فى الأعماق قد أفلتت ضائعة من بين أيديهم. والآن فكل قيمة للشعر تختبئ فى أعماق الحقيقة (ترجمة راب چيرج).

حادثة واحدة هى بمثابة الرمز لكل الحياة، ليس هذا بالنسبة إلى مثالية وفكرة الدراما الإغريقية ورؤيتها، ولكن لأنّ كل أسلبة للدراما هناك فرصة وإمكانية واحدة وطريق واحد للتعرف عليها.. لكن، كيف يكون هذا الحدث؟ وكيف يُعبر ويُعلن عن الحياة، وعن كل ما فى الحياة؟ ثم، (ما هذه الحياة التى يُراد التعبير عنها وإعلانها؟). هنا تبدو مشكلة المسافة - الرُقعة - البُعد - التفاوت والتباين فى موْضِع عكسى، كما كانت قبلاً: هل بالإمكان الوصول إلى الوحدة أو الاتحاد؟ وبأى ثمن؟ خاصة أن كل جزء له أهمية معينة ودور يجب إظهاره وإعلانه من على بُعد المسافة حتى لا يفقد جُزيئاته الصغيرة وسط هذا التجريد الواسع العريض. كما أن جميع الأحداث ومضامينها مطلوب منها أن تكون على مستوى الصيغة الواقعية حتى تُرى وتتأكد عكسيًا، وحتى تبقى فى الصورة الدرامية. هذان الخطّان أو الثُنائيان بكل أجزائهما ومجموعهما موجودان بالفعل وفى حالة الوجود، فإذا ما أصبحا أكثر تعقيدًا فهذه هى المشكلات فعلاً، لكن من المحتمل أن تكون هناك طرق تجاه الحلول والانفراج، لأنّ صعوبات المنظورية تقف فى نقطة معاكسة أمام الكل. يتحدد السؤال الأول فى الأسلبة الإغريقية فى: بأى معنى يمكن أن تكون المسافة بالنسبة لحدث واحد؟ وعلى أى معنى يأتى الديالوج؟ (وعلى عكس رغبة الشعراء يزحف السؤال الثانى: هل يبحث الديالوج فى مضمونه التغيير صعودًا وهبوطًا الذى يلحق بالحياة التى تتغير لحظة بلحظة؟)؛ وهنا يتوقف الأمر على صمت الشخصيات رغم الفرصة الوحيدة المتاحة أمام هذه الشخصيات. رأى شيللر كل هذه الأمور عندما كتب إلى جوته عن قيمة الشعر، وأنه يحمل الكثير من المواقف، ويعالج كيان الشخصيات وكينونتها،

وأنه هو – شخصيًا – تعامل فى مسرحياته باحثًا عن الفروق والاختلافات – داخلية وخارجية – وواضعًا هذا وذاك فى الشكل المناسب له،. إذن، فالشعر يحتل مكانه ومكانته فى الديالوج، وفى كل التكوين والتصميم الفنى "POETISCHE FABEL"(*) بعيدًا عن الصغائر وتفاهات الأمور وقلة جيلة الحدث، فكل ما عند الشعر حقيقى، وجامع شامل لكل ما يجرى فى الحياة.. على هذا النمط كانت مثالية الدراما الإغريقية. ولقد اشتغل شيللر كثيرًا على هذا النمط وهذه المثالية، وكأنه لم تكن هناك من قبل دراما إغريقية بوجهها وقناعها "IDEALISDCHE MASKEN"؛(**) لتقدم أعظم مادة للتراجيديا كما عند شخصيات شكسبير. لقد نظروا جميعًا إلى الدراما الإغريقية باعتبارها شيئًا كبيرًا وحدثًا رائعًا قَرُبت منه الدراما الكلاسيكية الفرنسية بعد ذلك. (لا يمكن غضُّ البصر عن جوته وترجمته عملى فولتير المعنونيْن MAHOMET , TANCRÉD، وترجمة شيللر لمسرحية راسين بعنوان فيدرا، وكان جوته وشيللر على علم بترجمة صوفى مارو SOPHIE MEREAU لدراما السيد لكورنى، وكم كان جوته مهتمًا اهتمامًا بالغًا بالعمل الفنى ALARCOS لشلجل). وفى كلمة واحدة: كان الهدف الاشتغال بالشعر الذى تفوق على كل نوع أدبى، فى استناد – فى الدراما – إلى عامليْن مهمين هما: الذات، والشخصية. وحدة موسيقية تجمع الناس والفرد لتُزيل كل الفروق والاختلافات، وتُوقف كل سيطرة وسيادة، وتلغى أسلبة لغة حادة بكل ما يختفى خلفها من فكر وأفكار، وتنقض على كل ما هو قادم من عالم الروح المستَهلكة من الماضى الغريب.

(*) القصة أو الحكاية الشعرية القصة أو الحكاية الشعرية.

(**) قناعها الذى يحمل كل فكرها وتصوراتها – المترجم.

وكل ذلك هو: تعاهدٌ بين شيئين ثنائيين يمثلان حدثًا كبيرًا، أفضى إلى الإعلان عن أحاسيس رائعة. أحسّ شيللر بكل هذه اللحظات والنفحات، فيما قدمه في مقدمة دراماه خطيبة ماسّينا، وكيف كان الخطر قائمًا بين تعقيدات الحياة الجديدة، والتفاهات وتبديد الوقت والجهد في غير طائل. كان بحث شيللر عن الأسلوب - بصفة خاصة - في درامته فالينشتاين هو: القضاء على أي مظاهر وأى مضايقات بواسطة الفنون الأدبية والجمالية، واستبدالها بوضع التذكارات القديمة الكبيرة، وبالبساطة كل البساطة. هل يمكن فهْم معنى هذه البساطة؟ لقد نجح شيللر حقًا في برولوج المقدمة الذى صاغه لمسرحية فالينشتاين، ومسرحية ديمتريوس في المشهد الأول، وقد يستمر هذا التوفيق في مسرحيات أخرى أو في نهاياتها مثل: تِلْ وغيرها، وبتصدير الرمز كصدارة قوية ومؤثرة.. لماذا هنا، في هذه المواقع بالذات، وليس في أماكن أو مواقع أخرى.. لماذا هنا على وجه التحديد وعندما تكون أهم المبادئ هى الدرامية؟ قد يكون، لأنّ الناس، (وهو أيضًا واحد منهم) قد لاحظوا هذه الألوان التى رافقت الدراما القديمة، وعلى عكس البساطة التى فرضت نفسها على الدراما بالقوة الجبرية التى انعكست على الحياة آنذاك، كما انعكست على التعبيرات والكلام والأحاديث والديالوج خاصة في صيغته النظرية الإستيكهومونثية(*) التى يتبادل فيه الممثلون المتحدثون بلغة الشعر الرد على بعضهم من خلال الديالوج الدرامى. فالمرئيات والتعبيرات هنا تكتسب أهمية خاصة، لأنها تقتضى بالضرورة أن يكون قائل الشعر ومُلقيه

(*) SZTIKHOMÜTHIA: الإستيكوهومونثية – هى الشكل فى الديالوج فى الدراما الإغريقية، وفيه ترد الشخصيات على بعضها بالشعر – المترجم.

على درجة عالية من التصلب ومن الحذر الجاد. اقتضى الأمر إدخال كل من الصورة النظرية الخالصة، والتعبيرات الشعرية داخل الغلاف الجوى والمزاجى للديالوجات. هؤلاء الناس والجماهير التى رآها شيللر وخبرها، أصبحت تقبل هذه الصورة النظرية على أنها تعبيرات درامية مؤثرة. هذا الأسلوب الذى أراد شيللر الوصول إليه (فى إفجنيا، وتاسو عند جوته كان قد سبق التعامل معه)، لكن الإنسان المهموم الصابر هو الذى كان يحتمله أو هو من يستطيع التعبير عنه. برز على السطح إحساس ثابت لا يتغير يمكن البناء عليه ليزيد قوة وانتشارًا واتساعًا، وليحدد تشييد الكلمة وبناءها من جديد، بل ومهما كانت الكلمة فى إعدادها ووجودها فقد وصلت الكلمات والتعبيرات إلى الانفجار وإلى ثوران البراكين فى غنائية شعرية، ومنولوجات عبّرت تعبيرًا عاليًا منسقًا وكاملاً فى الوقت نفسه. لقد كانت الرغبة حادة عند الناس والجماهير لأن يُلامسوا بعضهم، ويتبادلوا التأثير مع بعضهم. لقد اقتربوا من الأحاسيس الروحية والنفسية، باختصار: تحركوا جميعًا فى بيئة درامية. فكل كلامهم وأحاديثهم جرى عبر الديالوج.. أستطيع القول إن كل ما هو ليس بدرامى قد ذهب وانتهى، أو أنّ المنولوجات الغنائية - الشعرية كم كان تأثيرها فى الإنسان الآخر، أو أنّ إعدادًا جيدًا خارقًا للعادة لنقاط تجريدية تدخل فى مباراة نشهدها جميعًا كجماهير، مع النظرة الحادة توقّف إن لم يكن قد انغلق شكل الاتصال الجماهيرى بين الناس عندما جاء الديالوج من الخارج بعيدًا عن أحاسيسها، وأصبح التعبير ميكانيكيًا بعد أن فقد عناصر العضوية التى من الأحاسيس وتوقظ فيها الحرارة.. لودفيج فى قيم الديالوج ومدى الاكتمال فيه وكيفية التلامس بين حاملى هذا الديالوج وفعاليتهم معه،

وهو ما رفضه كل من شيللر وهابّل اللذين اتخذا طريقا آخر في أسلبة الديالوج، خاصة شيللر الذى كان يتقدم فى اطراد مع وجهة نظره..

"SO LANGE DIE CHARAKTERE SICH EPISCH RÜSTEN D.I. EINEN CHARAKTERZUG NACH DEM ANDEREN ANLEGEN IN EINEM GESPRÄCHE, DAS MEHR EINE ERZÄHLUNG IST , IN DER SICH MEHRER ABLÖSEN INDEM SIE TUN ALS SPRÄCHEN SIE MITEINADER , IST ALLES HRRLICH ; SOWIE ES ZU EIGENTLICHER HANDLUNG , ZU WAHRHAFT !! DRAMATISCHEM DJALOG KOMMEN SOLL , WIRD ES ABSURD". (*)

تمتلئ بحوث ديديرو بالجهود المضنية التى بذلها بحثًا عن معنى ومغزى الديالوج فى دراما تورجيته التى تُوصِّف التّماس بين الناس، وهى تفسيرات مقننة للتعبير عن داخل هؤلاء الناس – والشخصيات المسرحية ومدى علاقاتهم بالديالوج المسرحى، لكن لم يكن ديديرو ولا ليسنج الذى ناقش هو الآخر مشكلة تتابع الأحداث الروحية خلف بعضها؛ لم يكونا على القدر الكافى فى تحليلهما لواقع الحدث فى وجوده من عدمه.. لم يصلا إلى هذه النقطة تحديدًا، مع أن مثالية الشكل عندهما كانت بعيدة عن الأسلبة الكلاسيكية، لكنهما كانا أكثر عقلانية ومنطقية فى سلامة التفكير (أو أنّ الشكل عندهما كان مُحددًا) فاحتفظا بما فى داخل الإنسان؛ ولذلك حاولا

(*) حتى تُشيّد الشخصيات ملحميا، وحتى تتبع شخصية حوار الشخصية الأخرى، إذْ يبدو كالراوى فى صورة الرؤية التى تحتل المقام الأول فى المشهد الدرامى، بينما هما يتحدثان كأنهما فى حديث عادى، فهذا شيء رائع، لكن عندما يقتضى الموقف الحدث، فإن الديالوج يصبح دراميا، ويتحول فى الوقت نفسه إلى التجريد – المترجم.

– عبثًا – البحث عن التعبير الذى من أولياته هنــا، ألاّ يكــون محــددًا أو مُعرّقًا.. فالديالوج وسط غلافه الجوى كان صيغة مكتوبة ليتحمــل الكلمــات والعبارات الواضحة المُنفتحة، والسبب الأول والأهم فى هذا أنّ إميليا جالوتى فى موقفها المتضاد والمواجه للنبيل لم يتضح قط طوال أحداث المــسرحية. ولا شىء أمامنا غير لحظات تراجيدية، تتبعها مفاجآت وخطــوات متاعــب عديدة. فى درامات لِنز والشاب جوته يوجد تماسّ وتلامُس بين الشخــصيات فى صورة الود والحميمة فى نظام تشييدى دقيق، ودرامى فى الوقت نفسه.. ومع ذلك، فإن بعض الأعياد الاحتفالية وتقديم الأسلوب بطريقة معينة أحيانًا قد أعاد الديالوج إلى الوراء مرة أخرى.. خُسارة وتدمير لكــل التعبيــرات البسيطة والبدائية، (فكلارا، وجرتشن) شخصيتان من عصر مضى. تاســو يقدم شخصية النبيلة فى أعلى مراتب النعومة والرقة (الأرســتقراطية) بكــل تعبيراتها الداخلية عن الحياة التى تُعطل وترُجئ تعبيرات شــعرية غنائيــة عندها ظلت طويلاً فى صُرة حياتها المتعالية، وكيف كانت شخصيات شيللر من السُذج البسطاء (مثل: تيكلا ويوحنا)، ودورهم وحياتهم وسط هذه القــيم الشعرية عالية المعنى والهدف.

الشعر والإنسان هما إيقاع محدد ودرامى أيضًا، وهما الــروح الحيــة المتحركة على الدوام. هنا وجب السؤال تحديدًا: هل نضع مسافات للحياة أم الحياة تتوافر على هذه المسافات بالفعل؟ وهل نُجرد الحياة أم إن الحياة نفسها مُجردة وفى حالة تجريد من الأصل؟ هذا السؤال بصرف النظر عن مشكلته العامة، فإن له جانبًا خاصًا مُهمًا؛ هذا الشعر الذى كان التجريد طابعه مُذ كان

طفلاً وليدًا فى القرن (١٨) فى صوَره، إيقاعاته، ما شابهه من أنواع أدبية أخرى، لم تكن قد انفصلت عنه وسقطت من عالم الإنتلكتوالية وعالم الانشقاق عن العالم SCHIMATICISM، وكان من السهل التقاط المشكلة الأهم كما يحدث اليوم. شىء جاء من بطن الحياة، ونما وازدهر، وكل المضامين الروحية والنفسية الكامنة والمُعقدة فى هذا الشىء، وبكل ما تحتويه هذه المضامين من نبذبات واهتزازات ما هى إلا حاجة إلى الشعر.. ساعتها لم يكن هناك شعر، وكان من المستحيل أن يكون أو تقوم له قائمة؛ فالغنائية – الشعرية عند شيللر كانت تجريدية، وجوته (باستثناء عصره فى الشيخوخة)، وكل تبسيطاته فى الأدب وميله إلى الأغنيات الشعبية، وكل ما لا يمُت بصلة إلى الشعر، يكشف عن عناصر درامية فى الأسلوب، وكذلك كلايست، إمرّمان، جريلبارزر، وكل منهم حاول محاولات جادة لتضمين الديالوج فى أعمالهم الدرامية بطريقة درامية، لكن لا أحد فيهم قد نجح فى محاولاته؛ فكلايست كثيرًا ما مزّق درامية الديالوج حتى وصل إلى الغرابة والشذوذ ومشارف الجروتسك. دراماته مليئة بالحلول النهائية فى كل جزء من مشاهدها وفصولها، وهو ما نراه نفسه فى درامات كُتّاب آخرين (مثل جريلبارزر). لم ينجح أحد فى مضمار الديالوج لأنّ به وفى باطنه شيئًا من أثر الماضى.. من القديم القاطع المُطلق ومن التجريد، ومع ذلك – وبين مشكلة الجمالية والمشكلة الشعرية – فقد وصلوا إلى أقرب أهداف الدراما الجمالية الكلاسيكية؛ والسبب – كما الحقيقة هنا – أنّ الأحوال التابعة المتتالية قد اختارتهم لحل المشكلة حلاً جذريًا الذى يكشف عن وجود جذور جمالية

فى الصيغة الدرامية؛ لم يكن فى ظن هـؤلاء المستكـشفين أى نـوع مـن الأحاسيس الجديدة للتعبير عنها، لكنهم بحثوا فى الشعر عن شـكل وأسـباب شكلية قد تكون معطلة أحيانًا لبحثهم الدعوب، فوُفقوا فى العثـور علـى أول خيوط المشكلة، كان أقلّهم بحثًا فى ركابهم هو كلايست الذى استمر دعوبًا فى البحث عن الشكل وحده، ولأنه فى بحثه عن شكل خاص وجديد لم يكنُ يولى اهتمامًا فى البحث عن شكل فنى كبير أو قديم، وما هو صورة قريبـة لمـا يحدث اليوم فى عالمنا المعاصر.

إن تحديد مسافية الأحداث "POETISCHE FABEL"، وتنفيذ الفكـرة فى داخل خشبة المسرح يعنى خطرًا وتدميرًا. والهدف، أنّ المشكلة فى هـذه الأسلبة(*) قد تُعطى درجة عالية من الإحساس الرمـزى القـوى النفّـاذ، أو بالمعنى المسرحى: صورة الإطار المسرحى، لكنه – على وجه التحديـد – هدف لا يمكن استيضاحه أو فهْمه بسهولة، فالصيغة ابتعدت عنـه تمامًـا. الدراما الكلاسيكية الفرنسية كانت متواضعة الأهداف، فإن خصائـصها قـد انتقلت إلى مسارح فايمر رغم تفاهات وقفتْ فى مواجهتها، حتى تخلـصت فايمر من هذه المسرحيات الضعيفة وغيّرت من ريبرتوار مسرحها. لم يكن الفضل فى حركة التغيير يعود إلى الكُتّاب النظريين وحدهم، وإنما كان أيضًا للإحساس الحقيقى بالأحداث، ثم للنموذج الأساسى الذى طـوّر مـن رُؤيـة المسافة لتظهر واضحةً فى المنظور البعيد أيضًا ومستمرة فى الاتجاه نحـو نهج التجريدية. فجزء واحد قد يُدمر الموضوع بكل ما يقذف به من داخلـه،

(*) المقصود هنا حالة التمثيل على خشبة المسرح – المترجم.

من خيوط وخطوط معاكسة تقود أو تُوجه إلى التخلخل والتردد.. بهذه الطريقة يُبعد ويُوسّع المسافة بين تحقيق رمزية الحياة، وإمكاناتها العديدة. وفى جزء آخر، فقد يعمل هذا الآخر على قطْع كل الكوارث والنكبات، التعريات، فصلّ كل قاحل وعقيم وغير جذاب عن الأحداث. وسط مثل هذه المسرحيات لا يزال هواء التأثير موجودًا فيها ولا يزال فى وضعية الحركة، لأنه من الصعب توسيع المسافة أو إبعادها إلا كما فى حالة راسين وكورنى، وليسا هُما اللذان قاما بتوسيع المسافة، لكن الأمر كان يتعلق بالفعل المنعكس على النظريين من العلماء، واللا إرادى فى الوقت نفسه؛ وهو ما أدى إلى سقوط المسرحيات من روحها وطابعها، خاصة أنّ السقوط كان سقوط النموذج الحسى القوى فى الداخل الدرامى. فى حالة شيللر فإن المسافة بقيت على أعلى مستوياتها مع العناصر الفنية خاصة إن لم تكتمل تمامًا مع خشبة المسرح، فخشبة المسرح بدورها عنده قوية وكبيرة وعلى اتساع فضفاض، حتى إنّ سؤالا يطرح نفسه، فى حالات نادرة: هل تتبع هذه (المَسْرَحَة) THEATRICALITY من مبادئ فى داخل الثيمة أو الموضوع؟ أم هناك هواء ونسيم خارجى وصل بطريقة ما إلى داخل الثيمة والموضوع؟ شعر شيللر منذ فجر شبابه بموضوع المسافة هذا، وتبين له فى جزء منه فى الأسباب التى تأتى بالكوارث والنكبات إلى الوجود المسرحى، بينها وبين الكوارث والنكبات وما فيها من تفاوت ولا تناسب ولا تناغم، وبلا انفصالات أو تقاطعات (كما فى درامته اللصوص)، أم فى جزء ثان تكون فيه المسرحية فى أصلها التخطيطى بعيدة عن أى عناصر يمكن أن تؤدى بها إلى المضايقات والمشكلات، لكن الواقع يقول بأنّ هذه الأصول التخطيطية عادة

ما تحمل فى جُعبتها مشاهد قوية مُتفجرة فى شكلها على وجـــه الخـــصوص (كما فى درامته دون كارلوس). الاحتمال الثانى هو الأقرب، لكننا نُعرِّج هنا على بعض الأمثلة نعود فيها إلى أبيزود – حكاية ماكس MAX وتكلا، ففيها كل العجـــب وتأثيراتـــه والمعجـــزة علـــى درامتـــه (عـــذراء أورليـــانز) ORLÉANS-I SZŰZ(*)، كذلك مقابلة الملكة فى (ماريا ســتيوارت)، صـــورٌ لمشاهد تحمل الأعاجيب والمعجزات، تحمل درامات شيللر كُلاً من الحـــالتين السابق الإشارة إليهما، حتى إنّ كل حالة منهمـــا جـــاءت متمتعـــة بـــالقوة والصلاحية، فهو يُعد شبكة العلاقات والموتيفات إعدادًا جيدًا.. ومع ذلك ففى مسرحيتيه: (MESSINAI MENYASSZONY, KÉT PICCOLOMINI) لـــم يستطع جوته أن يحتمل حُلم تِلْ TELL فى انطلاق الرصاصات؛ إذ لم يجـــد فيه أى اتصال ببقية الأحداث الأخرى. كانت أُمنيته وجود هذه (المَسْرَحَة) إذْ كانت ستُعمّق النموذج على خشبة المسرح فى إحساسه، فكلما عمق إحـــساس الشخصية برزت قوية وثابتة. فمثلاً فى مسرحية إجمونت ورغـــم الجفـــاف الذى ملأ جوانبها بوسائل ميلو درامية فإن أحدًا لن يجفُل أو يُروّع.

كان جوته فى حاجة هو الآخر لإبراز هذه (المَسْرَحَة) فـــى الوجـــود المسرحى. وبقيت فكرة القِدَم والعضور القديمة هى الهدف الدائم عند شـــيللر بعكس جوته الذى بعُد عن هذه الفكـــرة مُتجهًـــا إلـــى الجانـــب الفرنـــسى وخصوصيات الأسلبة فى دراماته، ثم الميل إلى التوفيق بين الأسلبة الفرنسية

(*) عذراء أورليانز بلغتها الألمانية عند شـــيللر DIE JUNGFAU VON ORLÉANS، كتبهـــا عـــام ١٨٠١– المترجم.

وبين طبيعته التراجيدية الباردة حتى تتوافق مع النظريـــة النفــسية الناعمـــة الصالحة – كما يرى – لطبيعة خشبة المسرح، كما تُدلل على ذلـــك نهايـــة درامته كلافيجو بتأثير مقبل من الخارج، وسط مصادفات مفاجئة تهبط على شخصية ستيلا STELLA فتُضعف من قوة خشبة المـــسرح، كمـــا أنّ هـــذا الضعف نجده فى الاقتراب من الشكل الأوبرالى إلى الجبرية ولَـــى العُنـــق المسرحى فى درامته إجمونت. أما دراماتـــه المتـــأخرة فَنجَـــت مـــن هـــذه (المطبّات). جوته نفسه ذو خبرة عريضة قدّرها له كُتّـــاب آخـــرون مثـــل: كوتزبو KOTZEBUE وإفلاند IFFLAND، ومع ذلك فعبارته الشهيرة فـــى الأدب الدرامى العالمى تذكر ردّه على هؤلاء بقوله عن نفسه: "كتبتُ ضـــد المسرح" – "ICH HABE GEGEN DAS THEATER GESCHRIEBEN".

كان جوته هو الوحيد الراديكالى؛(*) بينما كان شيللر يَـــشعر بـــشعور الغريب عن القديم والأثرى (مع أنه تمسك به أحيانًا). كان يعرف أن أعظـــم الكُتّاب عصرية لن يصل إلى مكانة لائقة به إذا ما تمسك بالعِتق والأثرية فى كتاباته. وهذه الحقيقة نفسها تمسه تمامًا كما ذكر شلجل فى مسرحية (حامـــلُ القناع أو المُقنّع) ALARCOS – ليشير إلى شيللر ورغبته وأمله فى "تعصير" القديم العتيق، وربط القديم بالعصرى ربطًا وثيقًا. فى أعماله المتأخرة كـــان الهدف فيها يتعامل مع فكرة الاصطناعية بالأحاسيس الفياضـــة المباشـــرة، وبتأثير خشبة المسرح – وهو ما كان غير متحقـــق مـــن ناحيـــة العلاقـــة والاتصال – التى كان تأثيرها يأتى ويُحقق أهدافه فى المقدمة، تمامًـــا مثـــل

(*) العِرقى العنصرى – المترجم.

مشكلة الشكل. جريلبارزر ولودفيج اللذان كانا على علاقة مهمة بشأن الاتصال المُحكم، الظاهر أنهما لم ينتبها أو يأخذا الحذر، فقد ردّدا معًا – نظريًا، وعمليًا فيما أورداه من أعمال درامية، فكرة التطبيق العملى وأمثلة التمرين PRAXIS. (بل لعل حديث جريلبارز لم يكن أكثر من إعادة ترديد ما ذكره فى هذا المجال بالتطبيق، عندما كرر حديثه..

"DAS MITTELDINE ZWISCHEN GOETHE UND KOTZEBUE".(*)

لكن هذا البرنامج بين جوته وكوتزبو اعترف بالمشكلة، شأنهما شأن رؤية شيللر السابقة تمامًا؛ لأنّ كوتزبو، وإفلاند(**) أعلنا غرابة القديم من قبل، مؤكدين عداء القديم وسوءاته والازدراء والاستخفاف به وبفنونه الماضية. من بين ما طرقاه فى برنامجهما هذا؛ أنّ أهم ما فى باطن الثيمة هو الشىء الغريب إن لم يكن الشاذ والعجيب، أو على أقل تقدير فهو يفتقد إلى العُضوانية ORGANICISM التى توجد فى الأساس الداخل وفى القاع والباطن.. مثل هذا البرنامج لهما وهذا الرأى يؤكد أنهما بعيدان عن لُب المشكلة، لكنهما عبْر أعراض مُعينة يريان فى المشكلة – من زاوية وجهها التجريدى – رؤية ونظرة إلى البحث عن أسباب الأخطاء، فقط. أما عن إدانتهما للقديم أو إيمانهما بشيء راسخ فى القضية؛ فقد يكون ذلك فى مكان آخر. أما عن السؤال الذى لم ترد له إجابة حتى الآن، فإن ذلك يؤكد أنّه كلما

(*) العبور بين جوته وكوتزبو – المترجم.

(**) ... يظهر أنّ إفلاند يعود فى الإعلان عن جذوره تشبُهًا بشكسبير.

اقترب لودفيج من التجريد، كان مضطرا إلى الاتجاه إلى (المَسْرَحَة). أما جريلبارزر فكلما كان فنانًا ناعمًا وعميقًا، جرّته رمزيات الحياة (درامات BRUDERZWIST EIN، ... LIBUSA). فى الدرامات الأولى كانت وضعية خشبة المسرح أعظم قوة، لكن الأجزاء الخارجية الكبيرة التى جاءت عليها هذه الدرامات، لم تلحق بجماليات الدراما ولم تبدأ معها علاقة من أى نوع كان. لعل أغلب المسرحيات التى لم يُصبها التأثير الجمالى هى: (سافو SZAPPHÓ، البحر وأمواج الحب DES MEERES UND DER LIEBE VALLEN، صعود وسقوط الملك أوتوكار KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND END ENDE، والسبب فى ذلك أنّ حيرة شيللر وشكوكه وكثرة تردداته لم تكن قد عُرفت بعد، ما جعله يعبر مساره على عكس المشكلة دون أن يتقابل معها ويصل إلى غايته الدرامية، وهو ما مثّل قدرًا كبيرًا من نجاحه فى الطريق. كان بوسع كلايست أن يكون قرينًا له لو وجّه نشاطه الفكرى ورغبته إلى فكرة الحياة خاصة وقد سمحت له الظروف كثيرًا من الاختيارات. فى دراما GUISCARD كان الظن أنها سوف تحلّ مشكلات الأسلوب، لكن ذلك لم يحدث لأن كلايست دمرّ هذا الظن. فى دراما (أمير همبورج) HOMBUR HERCEGE – فإحساسنا يُحدثنا أنه كان هناك طريق يقود أو يتجه إلى ناحية الحل، لكن حادثة الاغتيال قضت على كل أمل فى الحل أو تجاهه.. من يستطيع الحُكم بشيء على كل هذه المواقف؟ مفاجآت فاجعة – من وجهة نظر التقدم والاطراد – أم إنّ حلولاً صادة ومنغلقة تلعب وتسخر بألاعيب دفينة فى مصائب الحياة وفواجعها؟ لكن المؤكد هو وجود شيء من التركيب الفنى يقبع تحت سطح النظرية وفكرتها، يتميز بدرجة

أولى بخواص المشكلة وصورة الإشكالية، فإذا ما أحسسنا نحن فى النهاية أنّ هناك بصيص أمل فى اكتشاف طريق أو اتجاه، فقد كان أولى بكلايست أن يُوجهنا إليه، باعتبار لكل ما تحدث به من أفكار وضمانات مؤكدة أحسّها ثم تكلم عنها، كما تكلم فيما بعد.

إن مرآة المشكلة الداخلية وإشكالياتها تعكس خارجها. وأن هذه الدراما الثرية والكبيرة خالية تقريبًا من إحداث التأثير. صحيح أن كُلاً من ليسنج وشيللر والشاب جوته يؤثرون بتأثير معين، لكن هذه المسرحيات التى تُفضى إلى التطور والتقدم، حتى لو فرضنا ووُجدت مثل هذه الأسلوبية، فستكون حينئذ أسلوبية سيئة وغبية وخطرة، هُم أنفسهم سوف يُسرعون فى الهرب والفرار منها.. ومنذ ذلك الحين توقّف وانتهى كل تأثير حقيقى كبير، كل تأثير أصبح شيئًا متعادلاً مع، وفوق خشبة أى من المسارح.

حارب شيللر بكفاح وعناد وأعجوبة؛ من أجل إقرار أسلوب يخرج من صراعه ونضاله حتى لو كان التعبير هنا يرنّ ويشير إلى اقتراب من صيغة التناقض الظاهرى بعد أن أعجبته الأخطاء بدرجة أولى؛ فالأجزاء التى لم ترقَ إلى نقطة الحل، فالعلاقة غير الواضحة بين مفهومى الحرية والتقييد العبودى – الاستعمارى مثل: الأماكن "الجميلة"، المسائل والمفاهيم النظرية والنثر والخطابة واللغة المُنمقة، والعاطفيات، والأحكام، والحِكَم والأمثال والأقوال المأثورة (*)"DICHTER – APHORISM DER FREIHEINT".. كلها قيلت على خشبة المسرح بطريقة باردة وأداء تمثيلى جامد، لأن الماضى

(*) أشعار الحرية – المترجم.

قد أبرز ممثلين على الخشبة نفسها فى الدرامات والمسرحيات وهم يتفوهون بعبارات جميلة وفاتنة عن الحرية. لم يصلوا بذلك إلى مشكلة حقيقية أو إلى تأثير حقيقى فعّال، لكنهم كانوا يتتبّعون من قبلهم من الممثلين ومُلقى الشعر، ويُقلدونهم تقليدًا أعمى، لم يكن بالمستطاع ضبط التوازن ولا التركيز على هذا أو ذاك، فالأمر فى هذه الحالة يقتضى الانتباه إلى التأثير العام الشامل فى الأساس. لننتقل الآن إلى نقطة جديرة بالاهتمام.. هذه الجماهير المسرحية العريضة، كيف أثّر فيها شيللر - على قدر ما وسعه من تأثير - ولا أعنى هنا أن الجمهور رأى أو شاهد شخصية ممتازة أو ممثلين نُبهاء مجيدين فى أدوارهم حكموا لهم بالكفاءة أو العبقرية، لكن كانت هناك لشيللر علاقة خارجية مع مزاج الرأى العام، حتى فى حالات عدم فهْم الممثلين لأدوارهم أو انحرافهم عن مدار الشخصيات التى يمثلونها. لم يشاركه أحد من أقرانه فى هذه الحاسة المزاجية الجميلة والمُلهمة، يا لها من علاقة حسية عميقة ورائعة. لم يكن كلايست فى يوم من الأيام قادرًا على التأثير لخشبة المسرح. جراب وبخنر صعدا إلى خشبة المسرح بعدد صغير من مؤلفاتهما الدرامية، كذلك كان إمّرمان نادر الظهور، فضلاً عن أنّ دراماته التجريبية فى الرومانتيكية وقفت بعيدًا عن إمكانات التأثير. كذلك لودفيج لم تنجح دراماته فى اجتذاب جماهير لها، ولا بقوة السلاح! أما جريلبارزر فرغم نجاحاته فى فترة شبابه، فقد ساعدت الصدفة فى هذا النجاح، وليس بسبب ما قدّمهُ سابقا فى هذا النجاح، تؤكد هذه الحقيقة مسرحيته الغبية المعنونة (أوه ! يا للكذب) **WEH DEM , DER LÜGT**(*) - بلا أسباب شرعية أو حقيقية حققت له

(*) كتبها جريلبارزر عام ١٨٣٨ م.

سقوطا مُروعًا. إن أهم عداوة لجريليبارزر مع خشبة المسرح إنما تكمن في الإحساس بعدم التأكيد على ماهية المسرح ومهمته ورسالته، وكان ذلك سببًا جوهريًا في انصرافه عن الساحة المسرحية. ومنذ شيللر فليس هناك بين الدراميين أو كُتّاب الدراما من كان أكثر منه صدقًا، واحتضانًا للحقيقة واجتذابًا للتأثير الحق.. الواسع والعريض.

لم يكن من الممكن أن يحدث ذلك، فالدراما الجمالية كانت موجودة في الأصل القديم، ولذلك جاءت عن طريق الصدفة. جاء زمنٌ ساد فيه الاعتقاد أنّ بالإمكان التوجه إلى الحلول في الدراما أو مشكلاتها عن طريق الشكل. خرجت الفكرة أو الاعتقاد في الحل عندما عمل شيللر جنبًا إلى جنب جوته في مسرح فايمر، ويشهد على ذلك بول إرنست مُوضحًا في مذكراته صيغة التعاون الفنى الضخم، ومؤرخًا لوحدة العمل واتحاد الفكر والتفكير بينهما، ومقررًا للقوى الجبارة التي أطلقت في العمل المسرحي الثنائي بين جوته وشيللر العديد من قوى الحريات وهما في طريقهما، أو الطريق الواحد إلى العلياء بالمسرح الألماني.. وهناك، وفي هذه السنوات على وجه التحديد حفرا معًا طريق الشعر الألماني ومهّداه بسواعدهما وعرقهما الشريف، حتى دخل بعدهما إلى ساحة الشرف والكُتّاب والشعراء كلايست، هيلدرلين، جريلبارزر، ومن بعدهم هابل، لودفيج، كيللر عندما شدّوا الرحال متنقلين إلى القبلة الفنية في المدينة والمقاطعة الصغيرة فايمر.

جاء الدعم من ثلة الشعراء الألمان السابق ذكرهم، ومن جوته وشيللر، ثم من الجماهير، وكلهم مثّلوا مُثلثًا رائعًا يُنبئ عن هرم يعتني بالأدب

الألمانى والشعر والمسرح. عندما بدأ جوته وشيللر هذا الكفاح الفكرى كانا قد أحسَّا معًا بفكر جديد يشدّهما إليه؛ لا باعتباره فكرًا (كلاسيكيا) وإنما باعتباره فكرًا مستقبليًا. هذا السؤال على قدر كبير من الأهمية؛ لأنه ينتهى إلى إجابة تُعيد النظرَ فى الجوانب العملية التطبيقية غير المثمرة فى الحياة الألمانيـــة.. هل يمكن فَهْم ما حدث؟ ومن جانب آخر: كيف وصلت فايمر إلى هذا النضج مع جوته؟ هل كان ذلك بمحض الصدفة؟ وهل كان هذان الزوجان من البشر (جوته + شيللر) على اتفاق – صدفة أيضًا – لتتمازج روحاهما ويتقـــابلان معًا وعلى فكرة واحدة بمحض الصدفة؟ أم إنّ حاجات النـــاس والجمـــاهير وخصائصها وطلباتها الحياتية هى التى رتّبت هذا اللقاء العفوى؟ وهل تتشابه صورة لقاء إنسان بآخر كما حدث مع إليزابيث فى لندن عندما كانت معبودة الجماهير الإنجليزية، أو كما حدث من انجذاب قوى لكل الجماهير الألمانيـــة فى سنوات التسعينيات فى برلين الألمانية؟ فى ظنى أنّ السؤال يحمـــل فـــى طياته الإجابة، فالذى يعرف جوته عن قُرب – وما هو هنا غاية الأهميـــة – ويعرف حالة المسرح وموقفه فى المدينة الصغيرة فايمر، يصل إلى الإجابة تحديدًا، وهى أنّ حاجة ضرورية وعضوية شديدة الحساسية لتعلُّقها بالناس – والجماهير كان لا بُد أن تُستوفى، لكنّ ما تتقدم هذه الحاجة بكل ما تحمله من ضروريات، هى شخصية عبقرية تحمل مُركبًا كيميائيًا معزولاً فـــى عـــالم ناهض مستقبلى، تبغى هذه الشخصية نشره على الناس والجماهير. حدّد جوتـــه – فى دقة متناهية وغير مسبوقة – الخطوط الفنية والأدبيـــة والفكريـــة لمـــسار فايمر، وليس العكس، وكان جوته ومعه كارل أوجست **KARL AUGUST** همـــا القناة الفكرية المُوصِّلة إلى عصر جوته، ووجه عصره العظيم. قامت علاقة

وثيقة محترمة بين أشقاء ألمان لخدمة ڤايمر وإعلاء شأنها بين مدن ألمانية كبيرة أخرى تفوقها عددًا وتعليمًا وثقافة، لكن فايمر ركّزت جهودها ومساعيها وخططها المستقبلية لتشييد مركز تطور فكرى وحضارى وثقافى تبزُّ فيه أقرانها من المدن الكبيرة الأخرى، بتصديها للمشكلات الحياتية المعاصرة (آنذاك) للجماهير، وليس لاسم المدينة ذاتها، وهو ما كان من نتيجته التصاق جماهيرها الصغيرة وقليلة العدد بها روحيًا وسيكولوجيًا، حتى لم يكن من المستحيل تصوّر مثل هذه النتيجة الشعبية – الجماهيرية على وجه الإطلاق.

أصبحت فايمر مقر حكومة الجَمال، هى الأكبر والأعظم بين بقية المدن والعواصم.. هى الرمز الأعلى للموقف التاريخى فى سنوات جوته وحياته، وهى النامية بجذور تُنثر من جديد فى أرض صغيرة افتقدت الجذور الجمالية الرفيعة التى لم تنبُت فى أرضها قط من قبل. كانت هذه النبتة فى الجذور الجديدة هى: الدراما الجديدة، الكبيرة، دراما معاناة النفس الداخلية، ومشاعر الباطن الداخلى التى لم تعرف تعبيرًا كاملاً عن آلامها وكفاحها من قبل، وفى أى عصر سابق على عصر جوته. لقد كانت الحقائق هى البادئة فى نشر وامتداد هذا الزمن الجميل والحقبة الألمانية الرائعة وغرْس القيم والأفكار الدرامية الجمالية آنذاك. فرضت الحقائق الخارجية هذه الفُرصة لغرس الأرض بالجديد الإنسانى، وليس الأسس الداخلية (البيت أو المنزل أو مسقط الرأس أو الحياة البيتية)؛ لأنّ كل هذه وتلك كانت أمورًا غائبة عن البحث فى الوطن وشئونه ومستقبله وماهيته، فى الوقت الذى كان رنين البحث عن الوطن غائبًا

لا يُسمع. كان الحظ الباسم آتيًا لإعلاء لفظة (الوطن) المصير المستقبلى كما أُسميه المصير المنتظم على طريق المستقبل.

تعنى الدراما الجمالية التى تحدثنا عنها، الدراما الأولى وأكبر درامات الجمال التى تضع الجمال فى نقطة الارتكاز. ومن الطبيعى أن تنشأ متأخرًا مشكلات كمشكلات العمل الأخرى، لكن لأنّ الشكل فيها جاء على بساط التناقض الظاهرى، فلم يكن من سبيل إلى انفراد التناقض الظاهرى ليكون مختلفًا عنه فى درامات أخرى.. لم يكن من سبيل إلى هذا الانفراد؛ لأن السؤال لم يكن عاديًا أو مكررًا أو مطروقا، لعله كان من أقوى الأسئلة وأعظمها عُمقا. حتى عند الدرامات المتأخرة بعد ذلك التى واجهتها أسباب أخرى لمعضلاتها، فإن مشكلاتها تختلف عن مشكلات الدراما الجمالية التى نحن بصددها؛ ولذلك ولهذه الأسباب نعتبر الدراما الجمالية عصرًا كبيرًا فاتحًا، يأتى بالمستعصِى على بقية الدرامات – سابقة أو لاحقة – ويظل بعيدًا عن هامات التفخيم، بما أتاح الفرصة لانتشار الدراما الجمالية حول الكون والمسرح.

الفصل الرابع

الدراما الاتجاهية الفرنسية JARMŰÉ

فى منتصف أربعينيات القرن حتى سنوات الستينيات يقفز عدد كبير، حزمة من الكُتّاب الفرنسيين الشُبان. أناس جدد وجيل جديد، يحملون نضارة الشباب، الدافعة للابتكارية والإبداعية. لقد أحس هؤلاء أنّ شيئًا لا بُد أن يحدث، وأن هذا الشيء لا بُد أن يُوصّل إلى طريق جديد يُعبّد الحياة من جديد، شيء ليس فيه الكثير من صعوبات الحياة، شيء لا ينفصل عن القديم، ولا يقطع الصلة به تمامًا. وهؤلاء الشباب الفرنسيون هم: ديما DUMAS، أوچييه AUGIER، ساردو SARDOU، بايّرونو PAILLERONO، ميلاكو MEILHACO، هاليفى HALËVY. لم يُسيطر هؤلاء الشباب على خشبات المسارح الفرنسية وحدها – وأظن أنّ هذه السيطرة لا تزال فى ريعان شبابها حتى اليوم – لكنهم جذبوا انتباه كل المسارح فى قارة أوروبا أيضًا. لم تكتف هذه الحزمة من الشباب الفرنسى بالاتجاه التأثيرى لريبرتوار وبرنامج المواسم المسرحية فقط، بل وتواصلت متقدمة إلى الأدب الدرامى الشعبى الذى يضع فى أول اعتباراته مجموع الناس والجماهير، حتى وصل الأمر إلى الاهتمام بصورة قوية وشاملة بفن التمثيل المسرحى.

يبدأ الشباب الكُتّاب المسرحيون مسيرتهم فى زمن إيجابى، فقد قعّد وأنشأ سكريب من قبلهم تقنية خشبة المسرح الفرنسى، أو بمعنى آخر طوّر من نظام سابق لخشبة المسرح وأدخل عليه موضة تقنية جديدة فى اتجاه التطوير قادته إلى النصر فى الحياة المسرحية بجديده. إن أهم ما فى هذه التقنية هو: مواقف تأثيرية قوية يتبع الواحد منها الآخر فى نظام متسلسل دقيق وسريع، وهو ما لم ينتبه له أحد من قبل. يقول سارسى: "IL NE FAUT PAS TROP CHICANER LES GENS QUI ONT LA BONNE ENVIE DE NOUS FAIRE RIRE"(*) لكن سكريب وشعبية دراماته التى أوصلها إلى تقنية عالية، بدآ فى التراجع قليلاً بعد أن فات عليها زمن الانبهار حتى أصبح ما تقدمه يلاحقه التكرار والملل اللذان أصابا أيضًا درامات كانت شُعلة ثلاثينيات القرن برومانتيكياتها الخيالية. امتنعت جماهير العاصمة باريس عن الذهاب إلى المسرح لأنه لم يكن يُرضى آمالهم وتطلعاتهم، بل إن كل ما قدّمه المسرح؛ آنذاك كان على عكس هذه الآمال والتطلعات، مثل: مسرحية نبلاء القلعة LES BURGRAVES. التى عُرضت فى عام ١٨٤٣. ولم تكن هناك مسرحيات يمكن أن تُشعل حماس الجماهير الفرنسية خاصة الشباب مثل مسرحية هرنانى(**).

صاغ الموقفُ نفسه هذا الاتجاه الجديد نحو الدراما الاتجاهية التى تمتلئ بالشباب وتستهدف حياتهم ومشكلاتهم. كان لا بد – والحالة هذه – من

(*) كان نادرًا ومن الصعوبة كل الصعوبة ربط هؤلاء الناس الذين يحاولون محاولات نظيفة فائقة حتى يُضحكونا مُدخلين السرور على نفوسنا – المترجم.

(**) HERNANI هرنانى: مسرحية تراجيدية فى خمسة فصول كتبها عام ١٨٣٠ الدرامى الفرنسى فيكتور هوجو (١٨٠٢ – ١٨٨٥) يمثلها (٢١) شابا وثلاث نساء – المترجم.

الرجوع إلى تقنية سكريب فى خشبة المسرح. كانت هناك إمكانيتـان: إمـا الاتجاه إلى زيادة تأثيرات ميلو درامية – ميلو دراميتكية والاتجاه إلى البراعة الحرفية الخادعة CRAFTINESS (ساردو)، أو الاتجاه صوب ما تـأتى بـه الحياة من مواد تُعلن فى الصحافة عن القيم التى كانـت علـى كـل لـسان برجوازى من برجوازيى باريس (ديما، أوچييه). هل بالإمكان – آنـذاك – استعمال الألوان ومظاهرها الخارجية الخادعة التى تُغلِّف خارجيًا الشخصية الرومانتيكية التى تتصدر الدراما حتى فى نهايتها ولا تأتى إلا بتأثير عكسى لكنه قوى فى حد ذاته؟ فى درامات سكريب ليس هناك رسمٌ أو إعداد لنموذج الشخصية، ولهذا فشخصيات دراماته تفتقد هذا التأثير. فى الدرامات الفرنسية التابعة والمتأخرة تدور الشخصيات حول بعضها فى دائرة تضادية نقيـضة ANTITHESIS، وهى حالة جامدة ومُتصلبة ذات تقنية هى النقـيض بعينـه جمعت أعمال ديما وأوچييه رغم عقلانيتها وقدرتها وعبقريتها، بينمـا كـان ساردو يتبع اتجاههما لكن بتجريب فى الدراما الاجتماعية.. هذه الـدرامات التى أحدثت ضوضاء كبيرة بنجاحهـا الـساحق (LA TOSCA ،FÉDORA، الوطن – PATRIE) وكلها كانت خارج التقييم الفنى الرفيع. سرعان ما أعلن كلٌ من أوچييه وديما عما يريدان من الدراما والمسرح. أوچييه – الذى أكّـد فى السابق خشبة المسرح عند ديما – أصبح يؤيـد بقـوة اتجـاه بونـسار PONSARD المتضاد مع الرومانتيكية، والمؤيد المكافح من أجـل الفـضائل للمواطنين الفرنسيين. "ECOLE DES BON SENS"(*) وفى انضمام إلى هذا الفكر الاتجاهى. وديما فى مقدمة مسرحيته (الولد غير الشرعى) – LE FILS

(*) عقل حكيم تجاه المدرسة والمدرسية – المترجم.

NATUREL يُعلن أن المسرح ليس هدفًا لذاته END IN ITSELF لكنه وسيلة ليس إلا، وسيلة تؤكد القيم والفضائل وتعرضها وتُعلنها، وأنّ فكرة الفن للفن L'ART POUR L'ART فكرة خالية خائبة لا تعرف العبارات المسرحية أو مضامينها، ولا تعترف بأنّ خلاء كل أدب من أهداف الأخلاقيات أو الفوائد للجماهير المُشاهدة للعروض المسرحية، هو مرض وميكروب وُلد ميتًا.

إن المقصود هو التربية تحديدًا، فقد ركّزوا على تفادى الأخطاء، ورسموا شخصيات مسرحياتهم على صورة المستقبل. فهاجموا المؤسسات القديمة الراكدة، مع حمايتهم لكل ما يمكن أن يكون قائمًا بالجديد من تعاليم هذه التربية، وفى احترام ووقار للوعظ والتبشير من على خشبة المسرح. لم يكن هناك من جديد فى هذه الخُطة؛ فالدراما الاجتماعية فى دورانها اتخذت النزعة الأخلاقية والاجتماعية مناطًا للقول فى مساعيها المسرحية. فيها الكثير من القرار والتصميم والاجتهاد فى اتجاه بناء وتشييد مسرح يتناسب مع وقائع وأحداث زمنهم وعصرهم. فالسابقون عليهم (سكريب والرومانتيكية عنده) لم يعبأوا أو يهتموا ولو مرة واحدة بالنزعة أو الهدف أو الغرض من المسرح، كما لم يضعوا أى حلول لأسئلة كثيرة وعويصة كان يمكن الصعود بالمسرح إلى مرتبة عالية لو حاولوا إيجاد إجابات شافية لها. الجديد على خشبة المسرح يعنى - على وجه التحديد - الأفكار، الفكر المستنير الذى كان يمكن أن تتضمنه أعمالهم الدرامية.

وهذا يعنى تعبيرًا: حياة المواطنين، خاصة الالتصاق بحياة أُسر هؤلاء المواطنين، ورعاية كل مواقفهم وأحاسيسهم الداخلية والخارجية؛ وكان هذا هو الهدف الرئيسى والأول للأدب والفن المسرحى. عند أوجييه قليلاً ما

أشارت مسرحياته إلى الحياة العامة، حتى لا يُسبب خسارة أو تأثيرا مـدمرًا لعائلة من المواطنين (شخصية الابن ج فى دراما **LE FILS DE GIBOYER**) أو تقديم شخصية أفّاق يلعب بالبيضة والحجر (كشخصية **VERNOUILLET** فى دراما **LES EFFRONTÉS** الصُّفقاء)، (وشخصية **D'ESTRIGAUD** فـى **LA CONTAGION** – العدْوَى)، و(شخصية المُلوث فى دراما أُسود وذئـاب **LIONS ET RENARDS**). الظاهر أن مثل هذه الأسئلة والاتجاهات لم تخطر على بال ديما فى مـسرحية **LA FEMME DE CLUDE** – زوجـة كلـود، فالخيانة العظمى للوطن تأتى بتأثير ميلودرامى يتوافق مع مزاجـه ورؤيتـه الشخصية فقط!. كل هذه الدرامات حوت أسئلة ذاتية خاصة ذات مـشكلات داخلية ومشكلات خارجية أيضًا، لكنهم لم يرتفعوا إلى مستوى فهْم الـسؤال، ولذلك لم يبذلوا أى اهتمامات بالرد والإجابة.. مع أنّ المشكلة نفـسها فـى الدراما الألمانية كانت هى المشكلة الأولى فى المسرح الألمانى، بين الإنسان المواطن وبين أعمق وأعنف ما يدور حوله من صراعات.

إنّ الأساس فى الزواج المُوفق السعيد هو الحب، أو لعلـه الانجـذاب المتبادل والاحترام المشترك (بين رجل وامرأة). يذكر ديمـا فـى مـدخل مسرحيته (غادة الكاميليا) أولى كتاباته الدرامية للمسرح.. محاولـة لوضـع قاعدة، ومحاولة للاكتمال والتكامل. فإذا ما كانت إحدى الفتيـات الـشابات (كشخصية أنيت **ANETTE** فى مسرحية **FRANCILLON**) تُحب شابًا بكل ما لديها من قوة الشباب وعنفه، وكانت هناك أسباب لهذا الحب، أسباب متوازنة وطيبة، لا تتصل ولا تقوم على شىء غير الذاتية وحدها، وتسير فى اتجـاه اللا عقلانية، فإن باستطاعتنا القول: إن كل امرأة لها نصيب من الحب النقى،

أو إنها بنقائها سوف تقع فى أحابيل الحب عندما يتقدم خطيب إليها فى المستقبل. وتضع فى هذا المقام DIANE DE LYS رأيها الذى يُفصح عن تقريعها للزوج الذى لا يُقدم الراحة والأنس للفتاة أو للزوجة التى تُحبه، وكما نرى أن كل شيء أو تصرُّف هنا يعود إلى الزوج الرجل، فإذا ما توافّرت لديه الرغبة نجح الزواج وتعدى مزالق الخطر وأسبابه، ثم إن خداع هؤلاء السيدات لن يُحدث شيئًا أو يتبع بأى متتابعات تعنى اختلافات حسية مع أزواجهن اللاتى اعتقدن بإخلاصهم وشرفهم وحُسن معاملاتهم لهُن قبل الزواج. الموقف ليس على هذه الصورة بالكامل، إحساس يوحى بذلك الاحتمال؛ فمهما كانت مواقف الخداع، فإن السيدات الشريفات ليس لهُن حق آنذاك فى المواساة، ولا دور لهُن كذلك فى انهيار مثل هذا الزواج، وليست هناك سيدة شريفة واحدة يمكن أن تنحاز فى رأيها إلى حد الزلق وانهيار الحياة الزوجية (مسرحية FRANCILLON). فى هذا النوع من الأدب المسرحى ليس هناك نوع من السيدات اللاتى تُحطمن الحياة الزوجية من أجل موقف خداع وأكاذيب، وإلا لأدانها المؤلف المسرحى؛ لذلك نتبع فى مثل هذه الحالات فكرة الطلاق والانفصال بالقانون الوضعى، حتى تحصل السيدات العفيفات على سعادتهن فى المستقبل.

كل هذه الأفكار المُجتمعية وقفت وجهًا لوجه مع المعاناة الرومانتيكية فى الأحداث المسرحية رغم قوتها وإدراكها. فأوچييه – الذى كان أكثر أقرانه وأخلصهم قُربا إلى مثل هذه الأفكار – فى درامته (جابرييل) GABRIELLE؛ يكتب أقرب أعماله فى هذا الاتجاه.. إلى (رب الأسرة) وإلى محامى

البرجوازية وإلى كل من لديه مشكلة، وإلى كل من كان غير رقيق ناعم مع زوجته، فإن أى واحد من هذه (التشكيلة) بإمكانه فى اللحظة الأخيرة الاحتماء بالرومانتيكية لكسب وُدّ زوجته أو الآخرين، واستمالتهم إليه فى الحال. وهذا هو لب السؤال، الاستمالة بمعنى الكسب والانتزاع CONQUEST، هذه الاستمالة ما هى إلا خُطبة مُسهبة عن حياة المواطنين، وعن الفخر والزهو بالمواطنة يمكن لها أن تقلب الموقف كله رأسًا على عقب:

"O PÉRE DE FAMILE , POÉTE , JE T'AIME!" – (أوه، يا رب الأسرة، أيها الشاعر، إنى أحبك). خطبة تحمل أحاسيس المواطنة الناعمة الرائعة، تقولها السيدة لزوجها، وحتى الخطيبة لخطيبها.

هناك دائمًا حق للزوج – فى حالة تدمير زواجه أو دماره – فى الثأر والانتقام، سواء كان بسبب المعبودة الزوجة السابقة – كما فى رأى (DIANE DE LYS)، أو بسبب من كانوا عنده من أهل الثقة (شخصية الغانية فى الأميرة جيورج LA PRINCESSE GEORGES)، أو فى مسرحية (حادثة كليمونصو L'AFFAIRE CLÉMENCEAU) أو فى مسرحية (زوجة كلود). فى كل حالة من الحالات السابقة المشار إليها؛ فإن (ديان دو ليز) تعطى الحق للكاتب الدرامى وأحداثه. وهنا تحديدًا يوجد عنصر ضار يساعد فى تدمير الاستمرارية فى عناد مع النظام أو المصالحة والأفكار الطيبة (يُرجع أوچييه هذا العنصر إلى الماركيز العجوز: إحدى شخصيات دراما MARIAGE D'OLYMPE زواج أولمب)، ففى لحظة واحدة يُطلق النار عليها لأنه لم يستطع التوافق معها. إن حفظ الزواج وحمايته تمتد إليه من اليد المُساعِدة التى

تمد اليد الأخرى إلى الشخص الآخر معه فى المعيشة الحياتية (الزوجة)، هذا ما يجرى بين الزوجين العاقلين النقيين؛ هذا هو السبب الذى يجعل كثيرًا من الكُتَّاب منشغلين بالكتابة فى هذا الموضوع وفى هذه الثيمة، لإبداع صورة طيبة، وأخلاقية للزواج فى المجتمع العاقل الرزين. السؤال الأول فى الزواج غير المتكافئ MÉSALLIANCE، فى الأساس والبداية الطرفان مُتضادان، فإذا ما جرت خطوات موفقة نحو إقرار الزواج، فإن المتضادات تلين وتخف فى أغلب الحالات. أما السؤال الثانى فله جانبان، الأول يختص بترميم السيدات اللاتى لم تتجحن مرة فى زواج سابق، والجانب الآخر فى الأولاد غير الشرعيين. عالج السؤال الأول (الزواج غير المتكافئ) فى فترة الرومانتيكية چورج صاند، وفكتور هوجو، والثانى فى مسرحيته المعنونة (MARION DE LORMIA). وقف أوچييه منذ نعومة أظفاره ضد فكرة الزواج غير المتكافئ، مستندا إلى فكرة أن كل خطأ بالإمكان إصلاحه وترويضه، وطوّر الفكرة مؤخرا فى (REFAIRE LA VIRGINITÉ– الحصول على العُذرية من جديد)، ثم كتب ضد العاطفية ونزعة التأثر بها دون العقل فى إيثار لرقيق العاطفة عمله المعنون (L'AVENTURIÈRE – المُغامرة) ثم درامته التى سبق الإشارة إليها (زواج أولمب) تميزت بالهدوء والطمأنينة، وفيها ترفض المواطنة المتأرجحة غير المستقرة ما يُسمى بالحاجات. وفى وقت متأخر بعد ذلك – ربما بسبب اقتناعه أخيرًا بتأثير ديما عليه – فمن المحتمل أن تتعَرض البنات الشريفات النقيات للسقوط عندما يتعرضْن للكذب أو لوهم الشبان وخيالهم وتخيلاتهم، لكن هذا النوع من السيدات مؤخرًا، تحتاج لمجموعات من البشر حولهن، ساجنات أنفسهن فى منفى بعيد عن العالم كله (مدام برنار

BERNARD فى مسرحية LES FOURCHAMBAULT). سار ديما على خطوط أخرى تتجمع فيها عدة فروق، فكتب دراماات على عكس دراماات الاتجاهية (غادة الكاميليا)، دراما تمجيد وتعظيم لكلمات وعبارات (مارجريت) بطلة الدراما، وفى النهاية جاء بحلٍ نظرى مُنمق. أوليفر دو جالان OLIVER DE JALIN سواء كان بمناسبة أو بغير مناسبة يُعرقل زواج صديقه رايموند RAYMOND من الزواج بسوزان دانجو SUZANNE D'ANGO فى مسرحية (LE DEMI - MONDE) لكن كاميل CAMILLE يتزوج من جانين JEANNINE فى مسرحية: (LES IDÉES DE MADAME AUBRAY).

فى الجانب الآخر، جانب الأولاد غير الشرعيين يشعر الجميع بالظلم والقوة فى هذه المشكلة، وفى أى مجتمع. وديما – الذى خبر هذه المشكلة شخصيًا بتجربة عملية سابقة – بدأ يعطى الحق كل الحق لهؤلاء المولودين – غير الشرعيين – فى المساواة مع الآخرين كما فى مسرحيتيه: LE FILS NATUREL, MONSIEUR ALPHONSE، والغريب أنه فى هاتين المسرحيتيْن، وفى أدوار المولودين بطريق غير شرعى – كما فى الكثير من الأحوال – جعل مصدر الميلاد من إناث مثاليات أو نساء رائعات فوق العادة (شخصية نيمى كلاركسون NOËMI CLARKSON فى مسرحية L'ÉTRANGÈRE – المرأة الغريبة). يرى أوجييه فى هذه الصورة المسرحية أنّ كل شخصياتها ضحايا الميلو درامية والمثالية (فى مسرحيتى: LE FILS GIBOYER , LES FOURCHAMBAULT).. إذن هذه هى المواطنة التى تعرض شخصيات مواطنين من الطبقة العليا ومواقفهم فى حياتهم. وهنا يدخل عامل آخر سواء كان جيدًا أو سيئًا يُنبئ بالحسنى أم

بغيرها، وأقصد به عامل الطبيعة الإنسانية، عامل الكائن الحى، هو عامل فوق العادة أيضًا رغم طبيعته الأولى. كيف يتكوّن هذا العالم وسط هذه الصورة إذا كانت أحداثه أو حدثه تحديدًا ينبع وينبثق من اللاشرعية؟ إذن الأمر يتحول إلى مشكلة حتى بالمفهوم الاجتماعى ناهيك عن الجانبين النفسى والدرامى الذى مسَّتهُ مسرحيتا ڤاربك **WARBECK**، ديمتريوس **DEMETRIUS** فى فكرتهما وحوارهما، إنه السلام النفسى لأسرة من طبقة المواطنين يقدم انعكاسات الحياة على مسيرتها.

سيكون الأمر عملاً رخيصًا لهذه الرؤية، فى نظرة عالم - إذا افترضنا إطلاق التسمية على هذا العالم - صغير وضيق الصورة والنموذج على هذه الصيغة التى تعرض مثل هذه المشكلات، يؤكد أن ديما بكل ما رفعه من شعارات أخلاقية فى مسرحه ظل يبحث فى: مَنْ من الناس يصلح لعالم الصالونات الإيليت **ELITE**، ومن منهم لا يمكن أن يصلح أبدًا. فمثلاً تأتى الأحداث بالأولاد غير الشرعيين وسط متاعب صعبة عندهم لا تُوصف إلا بالمعاناة الأليمة التى تتطلب الرحمة والمساعدة.. وهل يمكن اعتبار الرجل مُسبّب وصول الولد غير الشرعى إلى الحياة والمواطنة، رجلا عفيفا نظيفا أو محترما، حتى لو كانت فريسته من أسرة أرستقراطية عالية المقام؟ هذه الشخصيات لا تهمنا فى هذا المجال؛ ذلك لأنّ المهم فى هذه القضية الشائكة هو أننا نعلم علم اليقين أنّ كُتّاب هذا الزمان حرروا دراماتهم فى خدمة تلك الطبقات صاحبة الأخطاء والزلل الكبير، الذين تاقوا إلى شكل درامى يحتضن مضامينهم للتعبير عن واقعهم. والآن لنا أن نقول كلمتنا، أو نحكم على هذا

العصر وهذا الفن، كيف وإلى أى مدى استطاعوا تحقيق أفكارهم فى الدراما؟ وما كيفية ونوع الشكل الذى اختاروه لها؟

نعرف أن تلك المحاولات لم تنجح فى الحصول على شكل يتلاءم مع هذه المضامين، إذا ما وجّهنا النظر مليًا إلى الدراما الاتجاهيــة ومــشكلاتها الأساسية، ونسأل فقط فى هذا الحيّز المُتاح لنا: كيف نجحــت الــدراما فــى التعبير؟ وبماذا؟ لكن معنى (التعبير) يقتــضى أن يكــون أى جــزء أو أى جزئيات – مهما كان ضعفها أو بساطتها – ممثّلة وموجودة وجودًا فعليًا فى المضمون الدرامى والمحتَوى الفنى للمسرحية، ومــن الطبيعــى أيــضًا أن يتضمن هذا المحتَوى مشكلات للدراما هى الأخرى، كما يتضمن كذلك شكلاً يحيط بالمضمون كسياج ضامن وحافظ للمحتويات الدراميــة، وحتــى بعــد كل هذه النظرات إلى الحلول، فهى من وجهة نظرنا حلول ســلبية للغايــة. فمسرحية الكاتب الــدرامى ليللــو **LILLO** المعنونــة التــاجر اللنــدنى – **THE LONDON MERCHANT** فى هذه المسرحية الساذجة البسيطة التــى تكشف عن المواطنة الأخلاقية الإدراكية التى تزخر بأحاسيس امرأة مُغريــة مُغوية للرجال، ترسم خُطتها لتُلقى شباكها على رجل ضعيف، وبكل مغرياتها وإغواءاتها مستهدفة تدميره بالكامل حيث لا تقوم له قائمة بعدها، حتى إنهــا تضعه فى المآزق تلو المآزق أمام زملائه ورفاقه! وهذا هو ما حدث بالفعل، ومع أنّ الدراما سطحية وبدائية، وعلى درجة كبيرة مــن التــدنّى، تحــوى موضوعًا قديمًا مستهلكًا منذ قديم الزمان، لكنه فى الوقت نفسه يُعبّــر عمــا يستهدفه المؤلف الدرامى ويُوصّل ما يريد الإخبار والإعلام به من درامتــه.

المضمون الدرامى والتعبير هما وسيلة فى المسرح حتى لو لم ينمُوَا معا فى تضافر محمود ومقبول، لكنهما على أقل تقدير يسيران فى خط واحد، بمعنى أنّ هناك عَلاقة بينهما. الأحداث خالية من الرمز، كما أنها لا تشير أو تُعبر عن علاقة مصيرية، لكنها تشرح وتُوضّح نوعًا من الأخلاقيات، كمثال واحد فقط. مثال عام تريد الوصول به إلى التحقيق، وإلى الشرعية وسريان المفعول VALIDITY. لم تزد المسرحية عن كونها قصة أو حكاية، تتحول بعدها إلى شاهد عيان، ويظل الاستيضاح والتوضيح صورة مزينة برسوم توضيحية تزيينية للأخلاقيات وحدها.. ولا غير.

مثل هذه العلاقة أو الاتصال بين الغرض أو الهدف، وبين المسرحية؛ عادة ما كان غائبًا عن الدراما الاتجاهية الفرنسية. (تشابهت مقدرة ليللو الضعيفة والمحدودة مع تقاليد درامات العصر الإليزابيثى - الإنجليزى). تهكّم زولا وسخر من الشهادة حول مسرحية: LES FOURCHAMBAULT؛ كان لا بد من إبعاد هذا الإغواء والإغراء من المسرحية، عندما خدعوا مُدرسة البيانو، حتى تستطيع العيش بسعادة وحتى لا تقع فى مصيدة الوحل، لكننا هنا بشأن إحدى مسرحيات أوچييه الأكثر بناءً ودرامية، وكل مسرحياته كمسرحيات زملائه وأقرانه. LE FILS NATUREL أعظمها إفادة وصِحّية. فى الأعمال المُنحازة إلى النزعة والقصد - كما نعرف - يجب ألاّ تتضمن أولادا غير شرعيين، لكن إذا ما حدثت الواقعة بالفعل، فإن الأمر يقتضى تهيُؤا وتكييفًا وإعطاءهم أسماءً وصفات. والقصة هى: أغوى ستيرناى STERNAY كلير فينو CLAIRE VIGNOT ثم تركها وشأنها.. أم طفل

وحدها وبمفردها، بعد وعْد بالزواج. هذه المرأة الأم الآن لم تقبل شيئًا، لذلك لحقت بحظ سعيد. أخطأت نتيجة التصاق جسدها المليء شبابًا بجسد آخر كالمغناطيس، وتريد التكفير عن زلّتها، كالذى يحدث (عادةً!) عند النساء، تترك وراءها كل الثروات.. نصف مليون فرانك FRANK. ووالدة الشاب قد نشّأته نشأة صالحة بطريقة طبيعية، وهو أيضًا - بطريقة طبيعية - شخصية ممتازة ورجل ولا كل الرجال الذين ينتظرهم مستقبل باهر. وبالصدفة البحتة يتقابل أبوه مع ابنة أخته NIECE وينشأ حبٌ بينهما ويرغبان فى الزواج، لكن الإعداد لهذا الزواج يقتضى إعداد الأوراق والمستندات اللازمة للزواج بما لا يمكن إخفاؤه، بما يفضح الموقف ويشى به (والشاب فى سنواته العشرين! لم يعتقد قط فى مثل هذا الزواج). أم ستيرناى سيدة متعجرفة تعيش مع وحدتها، وترفض سماع أى كلمة عن هذا الزواج، فى خضم هذه الأحداث يصبح چاك JACQUE سكرتيرا لأحد الوزراء.. عمُّه - رجل عجوز وقور - يريد أن يُعدّل الموقف، وكذلك ستيرناى هى الأخرى، لكن چاك يرحل لأمر ما، وبرحيله يأتى حل الموقف الدرامى.. يصبح چاك قُنصلا بإحدى البلاد، لكن الأسرة وستيرناى فى المقدمة فى انتظار عودته إليهم مرة ثانية واستقباله بين أفراد الأسرة، لكنه - وبلا طلب ومن تلقاء نفسه - يطلب من الوزير منح ستيرناى لقب النبالة (حتى تحصل معبودته على هذا الشرف على ما أظن، والذى لن يُضيف إليها شيئًا).. وماذا يفيدها حينئذ إذا جرّدها وانتزع منها ما تعانيه من انعكاسات روحية عندها؟ (والذى يمكن الوصول إليه فى سهولة ويُسر؟) وعبْر صدفة مندفعة اندفاع سرب النحل عندما يحتشد على نحو

جماعى ليُنشئ مستعمرة أخرى، على غرار أسلوب سكريب فى ميلو دراما البوليفار BOULEVARD؟ ثم، ماذا سيحدث بعد ذلك؟ هل نُكيّف أو نُعدل من موقف الولد غير الشرعى؟ إن چاك فى موقف جيد لا يعانى كثيرًا بعد أن جاء الرفض فى صالحه. وألا يشعر الآن بالهدوء والراحة وبسعادة مستقلة؟ فإذا ما كانت أمه هى المخطئة وصاحبة الزلل المشئوم (مثل كثير من النساء المُخطئات)، أو ما إذا كانت حياته ألمًا ومعاناة تحت وطأة هذه القرارات والأحكام (مثل حُكم الولد غير الشرعى).. إذا كانت كذلك، إذا كانت مسرحية ديما تفترض فى فكرتها وصميم العلاقة فيها هذا الموقف تحديدا، مثل الدرامات الإنجليزية السطحية الأخرى فلعلها لا تكون دراما أو مسرحية جيدة حتى فى أقل القليل لتصبح العلاقة عضوية مُحكمة.

بدأت الدراما الاتجاهية الفرنسية خالية من الفن NON – ARTISTIC. أرادت تحقيق شيء والتعبير عن فكرة ما، ودون أى تغييرات مهمة استعارت شكلاً لا يظهر فيه المضمون ولا يبرز إلا فى نهاية الطريق حتى يكون حاضرًا فى الوجود. لم تنتبه الدراما، ولم تبحث، ولم تختر الشكل المناسب والمتلائم للب من المضمون والمحتوى للتعبير، فكان عدم الانسجام. لكنْ يبقى على السطح السؤال عن قيمة هذه الدراما الاتجاهية الفرنسية. إذا كانت فكرة الموضوع لم تستطع التعبير بطريقة موضوعية وعضوية متلاحمة، فقد يكون ذلك عائدًا إلى اعتبارها (من وجهة نظر الدراما الفرنسية) دراما كاملة وفى أعلى درجات الفن المسرحى. وهو ما أتاح للتقنية الفرنسية – كما أطلقوا عليها – الاستمرار لوقت طويل فى استعمالها وممارستها على خشبات مسارحهم

(وكذلك انتقالها بمصطلحها نفسه إلى مسارح أوروبية أخرى)، وباعتبارها فتحًا جديدًا يتناسب مع شكل الدراما الحديثة. هذا الاعتقاد لا يزال هو السائد في إنجلترا وفي فرنسا بطبيعة الحال، أما في ألمانيا وعند شعوب الشمال فقد ظهر بعد ذلك في الآداب الجادة.

نعرف أهمية هذه التقنية: كلما كانت هناك مواقف تبعث وتأتي بتأثير قوي نفّاذ – وبالاصطلاح الشكلي "SCÈNE Á FAIRE"؛(*) فالتأثيرات تتوالد الواحدة بعد الأخرى. إذن، فالواجب تجميع خيوط الأحداث بأقصى درجات السرعة لتصل – وفي أقصى سرعة أيضًا – إلى الجمهور، وبكل مقدّماتها، وبقوة الدفع نفسها للأدوار المسرحية الأولى. في هذا الصدد كان سكريب، وكانت مقدماته في الدرامات أكبر دليل على هذه السُرعات التي نتحدث عنها هنا، وفي ظل الراحة والطبيعة الكاملة؛ فالفصل الأول يسعى فيه سكريب لتعريف الجمهور عن البداية على (الكل)، وبعد هذا التعريف تبدأ المسرحية في الانطلاق إلى غاياتها. هذا من الناحية العلمية حل ساذج أو قُل هو بدائي سطحي إلى حد ما، قَبِلَهُ الفرنسيون عبر عشرات السنين، وإذن، فالدراما الحديثة – عندهم – ليست درامية بالمعنى العلمي، بمعنى الانطلاق من الأسباب والفنيات، لكن ليس عن طريق استثارة الجمهور بالتوقّد والتَّوهج؛ فقد كان الأمر يتطلب التفكير في تحفيز الجماهير، وإلى الشرْح والعرْض، وحتى إذا لم يكن ذلك مُتاحًا، فكان الواجب يُحتم أن تبدأ الأحداث في ثنايا الفصل الأول مباشرة. حدثت هذه الصورة وتقبّلتها الجماهير في بساطة شديدة. بعد مرور ثلاثة وعشرين عامًا يتقابل ريمونان **RÉMONIN** مع

(*) مشهد مُعدّ إعدادًا جيدًا، وغير متوقع، وحاسم وسريع – المترجم.

موريسو MAURICEAU فى دراما (L'ÉTRANGÈRE) فى ديالوج طويل بين الشخصيتين، لكنه لا يُفضى إلى فهْم غاب عنه – وهنا أضيف إلى الصورة فى الديالوج صورة مشابهة أخرى بين شخصيتى بارانتين BARANTIN وڤـالمورو VALMOREAU فى ديالوج افتتاح مسرحية (LES IDÉES DE MADAME AUBRAY)؛ وفيه يجرى الحديث عن چـانين JEANNINE وعن أسرة أوبراى بكل التفصيلات.. إلا أنّ الشرح أو البيان التفسيرى فى هدفه الثانى كان يقتضى وجود شخصيات أخرى حتى لا يدخل إعداد مثل هذه الشخصيات فى الأحداث المسرحية. صحيح أنّ بعض الشخصيات قد تأتى إلى جانب بعضها أو معًا لأهداف معينة فى الدراما، ولإحياء مواقف اجتماعية خاصة، كما فى هذه المسرحية الفرنسية، ولهذا فإن كُتّاب الدراما يتفنّنون بتقنياتهم حتى يتغلبوا على الصعوبات فى فن الكتابة المسرحية. يحدث هذا أولاً: فى المنظر الطبيعى – المكان، فى الحمّام، وفى أماكن الكُهوف، تحت الأرض... إلخ. لا نعثر فى ذلك العصر على مسرحية واحدة تخلو من شخصيات الأسرة بكاملها؛ مثل: مسرحية LE GENDRE DE MONSIEUR POIRIER حيث أماكن كثيرة لا تؤمها هذه الشخصيات الأسرية! وهنا تأتى الشخصيات بكل راحتها. فإذا لم يكن هناك داعٍ لبقائهم فى المكان – والمنظر المسرحى، فإنهم يذهبون وينصرفون إلى لعب الورق أو يشربون القهوة فى مكان آخر. أو... اختلاق سبب لهذه الشخصيات، حتى ولو كان سببًا غير معقول لمغادرتهم خشبة المسرح (لعل أقدر مثال على ذلك مسرحية (LA CONTAGION) فى فصلها الثالث تحديدا)، لكـن ذلك لم يمنـع وجود ميـزة فى هذا المقام، ميزة لهـذه المجموعة من الشخصيات..

ففى نهاية الفصل حيث تتجه الأحداث قُدمًا إلى الفوران والغليان، وعندما تكون هذه الشخصيات فوق خشبة المسرح كشهود على كل ما يحدث؛ ما قد يُخفف من اشتعال الموقف المُستعر أو قد يزيد – وفى حضورهم – الموقف تأججًا واشتعالاً. فإذا كان المكان ومنظر الأحداث يجرى داخل حجرة أو فى منزل من المنازل فإن الموقف يكون أكثر صعوبة وتعقيدًا، لأنه يظهر كأنّه تأثير يقود إلى حل من الحلول. أسرد هنا بعض الأمثلة: لا أحد من سُكان البيت فى المكان.. مجموعة الشخصيات – التى أشرتُ إليها فى السابق – تنتظر أهل البيت، المجموعة تتحدث وتُثرثر، حتى لو كان الحوار يسير ويأخذ مداه بين شخصيتين فقط (الديالوج)، أو يتدخلون – كمجموعة – فى الحوار المسرحى، وما هو بالشيء الخطير على الدراما. (مثلاً حديث الديالوج بين رايموند وأوليـــڤر فى بيت سوزانا – مسرحية **(LE DEMI - MONDE**. فإذا ما استدعى الأمر – فى الدراما – الحاجة إلى شخصية من سُكان البيت فى المشاهد الأولى للمسرحية، فمن الطبيعى ألا تكون هناك حاجة إلى صرف شخصية أو انصرافها من على خشبة المسرح. هناك مسئوليات وأعمال تقُوم بها البنات وربّات البيوت، أما الرجال فعادة ما ينشغلون فى أمور أخرى.. كما فى مسرحية **(LES EFFORTÉS)** فى الفصل الأول منها، وحيث الماركيز يعطى النصائح تلو النصائح لشامييه **CHAMIER** فى مسكنه طوال سريان المسرحية وأحداثها. إذن يأتى الممثلون كشخصيات على خشبة المسرح دخولاً وخروجًا، ذهابا وإيابًا يحاولون الشرح أو الإيضاح أو أى شيء آخر، دون أن نُحس نحن بالبواعث والأسباب.

من الطبيعى أيضًا أن نُسهّل هذا الاتصال بين الشخصيات. فالواقع أنّ المصاعب، الانغلاق، الثقة المعدومــة، التعبيــرات الــضيقة المُدغمــة، أو الأحاسيس الداخلية المختلفة أو المتباينة، وكذا الأحاسيس الرقيقة الناعمة من شخصية تجاه شخصية أخرى، وهذه المساحة المكانية والزمنية التى تكــشف عن الأحوال، الأحداث، السيئات من السلوك أو حب الاستطلاع عند بعــض الشخصيات.. كل هذه الأحداث التى تجرى ترفع الاتصال إلى منطقة السطح. كل شخصية تحمل قلبها آنذاك على طبق مرئى مفتوح وظاهر، وكل شخصية تتساءل فى نهم عن أحوال الشخصية الأخرى أو عند الشخصيات الأخــرى. سرعان ما تتقابل الشخصيات وتتفاعل مع بعضها، دون أن ينشأ بيــنهم أى عائق يمنعهم من هذه الصداقة، ودون أن تتوحد روحانيــاتهم أو نفــسياتهم بطبيعة الحال، ودون أن يُجبرهم أحد على ذلك، والأهم دون وجــود ســبب بالمرّة. فرايموند فى أول مقابلة له مع صديقه الصدوق أوليفــر يــذكر لــه – وبسبب من التقنية فقط – أحاسيسه ناحية سوزانا، قاصًا له كــل حكايتــه ومشاعره. بقية الشخصيات ليست أقل شفافية، لكن ريونس **RYONS** بخطــة من عنده يعلن لهم أنه صديق لكل النساء عارف بكل أحــوالهن وعلاقــاتهن (مسرحية صديق النساء – **L'AMI DES FEMMES**)، وهو شــبيه لموقــف يروى فيه نومى **NOËMI** لكاترين **CATHERINE** قصة حياته. حتــى فــى مواقف التضاد والمواجهة المخلصة والــشريفة، نجــد شخــصية ألبــرتين **ALBERTIN** فى مسرحية (**LE PÈRE PRODIGUE** – الأب المُبذّر) يشرح للسيد دو تورناس **DE TOURNAS** خصائص شخصيته. له.. أم للجمهور يا تُرى؟ لم نعجبْ أو نجفُل أو نُروَّع فجأة لضياع الذوق عند هذه الشخــصيات

وافتقاده (والتى لم يظن كاتبها الدرامى على هذا النحو من الافتقار إلى الذوق والجمال)، مثل كاميل **CAMILLE** وأمه والعاطفة المفتقدة بينهما فى مسرحية **(LES IDÉES DE MADAME AUBRAY)**. تتطلب التقنيـــة أحيانًـــا أجـــزاء متمايزة وغير منفصلة (عمّا يحدث) بين فصلَيْن من فصول المسرحية؟ المثال هنا من مسرحية **(L'AMI DES FEMMES)**؛ حيث تروى شخصية مـــونتجر **MONTÊGRE** إلى لوفير **LEVERDT** كل قصة حب لـــچين خاصـــة فـــى مراحلها الأخيرة التى وقف فيها الأعداء ضد بعضهم فكشفوا عن خططهـــم الحربية: إذا قررتَ شيئًا فى خُطتك فأنا سأقرر شيئًا فى خطتى، وهكذا يستمر الديالوج فى الفضح والتعرية.. وعن ماذا؟ عن الخطط الحربيـــة؟ (أوليفـــر وسوزانا). وحتى عند الحاجة إلى استنهاض مواقف للوصول إلى الوجود – المسرحى، فلم يكن هناك أى أعجوبة أو ترويع للحقـــائق أو شـــبه الحقـــائق غير المعقولة وغير اللائقـــة وغيـــر المُستـــساغة أيـــضًا. تحـــدثتُ قـــبلاً عن الأرستقراطيين عندما ذكرتُ كلير ڤينو وتركها لثروتها فـــى مـــسرحية **(LE FILS NATUREL)**. الموقف نفسه نُطالعه عند ديان دى ليز فى مقابلـــة للبطلة مع رجل عديم الاكتراث – على عكس طبيعة شخصيته – فى حجرة فى الأتوليبه الخاص به، وقُفاز اليد والخطاب وما ساد هذا اللقاء إلخ، وهـــى إكسسوارات لعبت دورًا فى المقابلة، كان لذكرياتها دور فى مستقبلهما، ثـــم لقاء آخر لم يكن من المعقول حدوثه إلا أنه جَمَع بين الحبيبين (عندما يتدخل صديق لهما ليُنهى كل خلاف سابق بينهما)، لكن الأغـــرب والأعجـــب فـــى مسرحية **(LA CONTAGION)** عندما يفقد العجـــوز شـــيلبوا **CHELLBOIS** خطابا كان يحمله، ويجد ابنه الخطاب وينسى إعادته لأبيه، ثم يكتشف الابن

أن الخطاب من سيدة تدّعى أنه حررّه لامرأة أخرى.. مثل هذا المُركّب الدرامى، كما سوف نرى، يعنى أنّ تدخّل شخصية ثالثة فى الأحداث يصنع موقفًا محددًا جديدًا.

هناك مشاهد كبيرة، تؤدى - بالقطْع وبالتأكيد - إلى إنجاح العروض المسرحية، وتُسرع فى خطاها وخطواتها على الدوام تجاه تقدّم مسيرة المسرحية، وتتوافر على آلاف الجزئيات، والافتراضات الذكية، وهى مشاهد مهمة يؤخرها كاتب الدراما عن عمْد، كى يزيد ويُضاعف من القلق والإثارة. هذه المشاهد الكبيرة تعمل بوسيلتيْن اثنتين. الوسيلة الأولى: انفجارات وثورانٌ بلاغى مُتكلّف، إضافة إلى مفاجآت متوالية. والوسيلة الثانية: مفاجآت متسلسلة تعقب كل واحدة منها الأخرى، وتُثير دورانا فى المسار الدرامى للمسرحية TURN OUT عند نقطة من النقاط المهمة مثل: تسرّب سر من الأسرار أو حل لمعضلة من المعضلات، أو الخروج من أزمة من الأزمات. هاتان الوسيلتان هما عضدُ المشاهد الكبيرة، وتظهران معا فى هذا النوع من المشاهد. أستطيع القول بأنه لا يوجد فى الأدب عامة مشهد كبير لا تلعب فيه وسائل اللغة المنمقة أو الأسلوب المرتكز إلى حساب الفكر، جانبا من العمل سواء كان دورا كبيرًا أو صغيرًا، إلا أنّ المشاهد الكبيرة المنمقة هذه لا تدخل فى القرارات المصيرية للدراما ولا تمسّها لندرتها فى الكتابة المسرحية، وما هو أمر طبيعى أيضًا، فشخصيتان من الشخصيات، الأول يهاجم الثانى فى عنف وضراوة، ليرفع من ضغط دمه وليصل به إلى حد التوتّر، مرسلاً له رسالة معينة ليستقبلها.. مثل هذه المشاهد عادة ما تكون قصيرة مختصرة، وحاملة لعبارات انفجار وقذف، تقلّ فيها الحركة على المسرح. الغريب فى مثل هذه المشاهد

هو رعونتها، وفى تبادلها للحوار من هذا ومن ذاك، ولذلك فهى تُحدث تـــأثيرا مُركزًا ومُكثفًا، تأثيرًا نفسيا فى غالب الأحيان، بما لسنا فى حاجة إليه فى هـــذا المقام؛ لذلك فمن المُستحسن أن تأتى هذه المشاهد فى بداية انطلاق المسرحية.. فى أول مشاهدها أو فصولها، على غرار مشهد تــوفونـــين **THOUVENIN**، وفرناند **FERNAND** فى دراما (دينيس **DENISE**). مثل هذا المـــشهد يـــصبح أعظم توتُّرًا عندما يقطعه مشهد آخر فى لحظة مهمة ومصيرية، خاصة عندما يكون هذا الاختراق حاملا لأحداث أو قرارات مهمة على صعيد المـــسرحية. مثال أطرحه من مسرحية (**LE FILS NATUREL**) من الفصل الثـــانى: يعلـــم جاك أنه غير شرعى.. يهرع إلى البيت: يريد معرفة الحقيقة كاملة من أمـــه، وسط هذا الديالوج – النقاش تأتى ستيرناى إلى البيت.. مشهد قوى بـــين الأب ولده.. ستيرناى تشكّك فى ثروة جاك.. عندها تنهض كلير لـــ.... إلخ. القَطع فى مسيرة الدراما واضح ومفهوم، إذا قالت كلير الموضوع والحكاية كلها فى بساطة والذى أعاقها التدخّل المفاجئ بحضور ستيرناى إلى المنـــزل، والـــذى يعنى مصادفة خارجية جاءت هابطة من الخارج إلى وسط أحداث المشهد، فإن التأثير يختفى. إن الدوران المفاجئ يُعد مُقدما فى الغالب كى يثير الرغبة فـــى شخصية أخرى كانت فى طريقها إلى معرفة شىء آخر. أحيانًـــا مـــا تـــأتى الصُدف بأشياء عبْر متتابعات تنتج عن المواقف ولا تكون للشخصيات يدٌ فيها عن قصد (مسرحية: **LES IDÉES DE MADAME AUBRAY** •)، فى نهايـــة المسرحية تريد السيدة حرم أوبراى أن يتزوج التائب النادم فالمورو من چانين ويريدها زوجة له، وساعتها فإن السيدة فجأة تفضح الحقائق كلها. أهـــذا هـــو الحل؟ لم تكن چانين يومًا ما فى هذه السعادة، لأنها لا تعتقد بها، ولذلك فهـــى

تذكر لكاميل أنها لم تحلم بها قط.. لم يكن هذا الحدث هو خطؤها الوحيد الذى لا تعرفه أنت. لم تستطع السيدة حرم أوبراى أن تقف فى مواجهة مع هذه الروح العالية.. تقول: "إنها تكذب، تزوجها يا ولدى"؛ وبعدها تنتهى المسرحية. فى أحيان كثيرة تُقرر خداعات ومقالب مصير بعض الشخصيات المسرحية بخدعٍ سواء كانت حسنة أو سيئة. يخدع إليفر **ILIVER** سوزانا بخبر كاذب لكنه يكشف بذلك عن شخصيته الحقيقية، فى اعتراف منه بأنه لن يُعادى رايموند مرة أخرى. هذا الاعتراف الضخم الذى يُشبه فى ضخامته ضخامة ثدى الباندا هو ختام مسرحية **FRANCILLON** تبرز فى الوقت الأخير للمسرحية خُدعة السيدة سميث **SMITHNÉ** التى تجعل فرانسيللون يُعلن الحقيقة كاملة. يتم كل ذلك فى لمْح البصر، حتى لو تصادف وتأخر إعلانها للحقيقة لحظات سريعة لانقلبت الأحوال رأسًا على عقب.

للمصادفة دور كبير فى الدراما. فشخصية أندريه **ANDRÉ** فى مسرحية **(LA CONTAGION)** شخصية فى قلب الخطر من الناحية الأخلاقية، عندما يقع فى يده خطاب من أصدقائه يذكر أمه بحال من الأحوال، وبمحض الصدفة، لكن هذه الصدفة وحل المشكلة لا يقع أو يستند إلى بنية الصدفة أو الإعداد لها مُسبقا، لكن السؤال والاستفسار هو الذى يأتى فجأة بالصدفة ليضعها فى الوجود. كيف يمكن للبطل أو للبطلة الخروج من هذا الموقف؟ تعُم الدهشة كلا الشخصيتين. وشخصية ثالثة تُقَدِّم لتتحدث عن خبر مهم آخر جازمة بأنه خبر صحيح، وتتصرف الشخصيتان على أساس الخبر الصحيح، ثم يتبين من الأحداث أنّ الخبر كاذب برمته من الألف إلى الياء، وساعتها لا يتضح إن كانت هذه الأحداث التابعة قد حدثت بطريق

الصدفة أم إنها من صُنع كاتب الدراما بغبائه الذى لم يُمكنه كتابة مشهد درامى أصيل وحقيقى، أربك شخصياته وجعلهم فى "حيص بيص!" ليس فى العادة أن تأتى الشخصيات منضبطة انضباطًا رياضيًا أو واضحًا تمامًا؛ ولهذا تُكتب الدرامات، ويسعى كل كاتب درامى للوصول إلى رؤيته الفنية. يبدو رمونين فى أول مسرحية (L'ÉTRANGÈRE) متأكدًا من نجاة كاترين من أى ضرر يلحق بها، والزوج يسعى على قدم وساق فى هذا السبيل، ومع ذلك ففى الفصل الأخير يقتل كلاركسون CLARKSON سبتمونس SEPTMONTS.

ظهرت الشخصيات فى هذه المسرحيات بأردية وأسماء تسير سيرا منتظما كالآلات الميكانيكية. فأدوارهم فى أعلى درجات التنظيم محددة ومُقننة ومحسوبة؛ إذا ما انتهوا من واجباتهم – التمثيلية – اختفوا فلا حاجة بهم بعد ذلك. هُمْ يشبهون تمامًا عجلات الماكينة، تلف وتدور، وهم أيضًا يلفون ويدورون ويُدوّرون عجلات الماكينة ــ ليس لهم إلا هذا العمل.

بعض هذه الشخصيات صنّاع لهذه المهنة.. متابعة التقنية. تُحدد شخصياتهم الشخصنة لهم على خشبة المسرح من ناحية الأحداث.. هناك أعمال مهمة يجب عليهم استيفاؤها وإنجازها؛ مثلا بنجويت PINGUET منوط به أن يحكى ويُقص لقاءه فى إحدى الأمسيات مع فرانسيللون، حتى إننا لا نستطيع إصدار حُكم على هذه الرواية. إن كل خصائص شخصيته يتمركز فى الإبلاغ عن تلك الليلة. المتتابعات التقنية تُحضرها إلى الوجود عدة شخصيات من الأصدقاء والصديقات وشخصيات أخرى موثوق بها

وبروايتها. أقرّ كاسنر بكل تجديدات أتى بها ديديرو، والتى أجهزت وأوقفت، بل وألْغت كل ما اسمه ثقة وإيمان وائتمــان CONFIDENT علــى خــشبة المسرح، وفى الدراما خاصة، لكن هذه الدراما نفسها التى استمر ديديرو فى التعامل معها تنطلق من تبعيتها لأقدم التقاليد الفرنــسية، وكــل التعقيــدات والمضاعفات الروحية فى اتجاهاتها والتى عبّر عنها ديــديرو، تعــود إلــى المشاهد المؤثرة من أجل الوصول إلى شخصيات وإلــى علاقــات بــسيطة متواضعة تتأسس فوق بعضها. هذه الثقة بعض الخطوط الداخلية فيها تــنعم بالتفتُح، ثقة تقبُلية مُتسمة بنزعة إلى تقبّل الأفكار وبالسرعة فى هذا التلقّــى RECEPTIVE؛ فالاستماع إلى ما يصدر عن البطل أو البطلة تعبيــرًا عــن الحالة النفسية له أو لها وبحوار مُقنع، ثم عن اقتناع يبدو منه ومنهــا يؤكــد الهدف والمرام. كما يثبت أنّ الشخصيات فى مواقفها تــشعر بأحقيــة هــذا الموقف وصدقه وشفافيته.. بعناصر الجودة، والإدراك، والفَهْم، والنضج، ولا شىء بعد ذلك أبدًا. ليس فى هذا الاتصال شىء من قبيل الذاتية، كل شخصية بخاصيتها الأصلية، وأن أسماءهم وبعض العلامات أو الإشارات الخارجيــة هى التى تخلق اختلافاتهم عن بعضهم. تتمحور متتابعات التقنية فى الوجــود أيضًا RAISONNEUR؛ فالوجود هو الذى يربط المسرحية بالنزعة والقصد، هو الذى يشرح ماذا يقصد الكاتب الدرامى. هذا الصالون الرائع.. صــالون شرلوك هولمز SHERLOCK HOLMES يعرف كل أسرار القلوب، كثير من هذه القلوب يتضمن: الحق، الجيّد، الحسن، الفراسة، النظرة المُحدقــة. بــدأ شرلوك هولمز طريق الخداع، أطبق بيده على مصائر النــاس فــى بعــض

الأحيان، عندما ظن الإنسان أن معاونة إنسان آخر له من أصحاب الرعاية المُتنفذة لم يستطع إنقاذه من ورطة لحِقتْ به، لكن شرلوك هولمز قطع عُقدة الجورديان(*). نجحت هذه الشخصيات الفنية فى كل ما قامت به من أعمال وإنجازات للبشرية. فى أعمق أعماق أدوارهم فى المسرح شكل من الأشكال.. لكنه شكل لا يقبل الأسلبة NON – STYLISTIC. إن نقطة الارتكاز فى شخصياتهم تثبّتتْ عند نقطة واحدة، هى لحظة تقابل الموضوع مع الشكل.. المحتَوى مع الإطار من حوله، حتى يحقق الشكل الدرامى للكاتب المسرحى، لكن هذا الشكل لم يكن شكلاً أصيلا ولا حقيقيا، لأنه لم يكن نابعًا أو منطلقًا من الأساس، لم يكن رمزًا عُضويًا، فقد كان بسيطًا ومتواضعًا فى أهدافه ومراميه، أو على الأصح لم ينضج بعد، بضًا طريًا، لا يقبل كلمات ومضمونات فنية. كل الروحانيات فيه غلطات فاضحة فى المسرح وإساءات فى أداء الأدوار، زغب عاجز عن حمل أفكار مهمة وجادة، وزغب مُتجرد من العملى التطبيقى. دلف إلى الوجود المُنظَّم والمُنتظِمْ عدد قليل من الناس – ومن الرجال والممثلين فى هذا العالم الواسع.. مع أنّ الفرصة كانت سانحة لإنشاء وحدة بين الدراما ومشكلتها، وبين المضمون والشكل. إذا كانت الخبرة مُتاحة لهؤلاء الناس – والممثلين كان بالإمكان إيجاد التوحّد والوحدة. كل واحد من هؤلاء الناس له عقل، وروح، لكنه يفتقد إلى الحياة. كل منهم يُفرقع ويُقعقع بالكلمات والمقترحات، لكن لا يتمتع بالخبرة، ولن يتمتع بها أبدا. الشخصيات البطلة ليست شخصيات قابلة أو آملة

(*) التى سبق أن قطعها نابليون بقوة جبروته وحلّ أنشوطة العقدة بالانتصار – المترجم.

فى العيش أو الحياة، هى شخصيات من لحم ودم، لكنها شخصيات جاءت من الغُربة. بعض هذه الشخصيات وضعت خصائصها مرصوصة فى مخازن فوق بعضها، ولم تشذّ المواقف المسرحية عن هذا الركود. هذه هى الصورة الحقيقية للمواقف المسرحية فى مثل هذه الدرامات التى تقوم عليها المسرحية. مثلاً، أشرتُ كثيرًا إلى مسرحية (LE FILS NATUREL) وإلى شخصية ستيرناى.. وإلى ضَعفها وخطوطها الدرامية المتجانسة، وهذا هو ما يُقرر ويُدلل سلوك الشخصية التى خدعت كلير وغرّرت بها، لكنها تركتها بعد ذلك مهمومة فى العراء بلا معين أو مساعد؛ ومع ذلك فهى لا تستحق كل هذا الازدراء والاحتقار الذى أحسّت به وعانت منه طوال أحداث المسرحية. وكما هو موقف قريب الشبه عند أوچييه فى مسرحية (LES FOURCHAMBAULT)، كانت المسرحية فى حاجة إلى بيئة أخرى تشبه البيئة التى طبعها ديما فى أغلب مسرحياته.

لا توجد عند أى أحد تحديدات قاطعة تحمل أحاسيس قوية وصلت إلى عالم الوجود تبعًا لخطته فى الكتابة المسرحية، فالمواقف الدرامية المُوفقة التى تسير فى تناسق خلف بعضها لا تُنتج غير عبيد من الشخصيات، الكبار فيهم كالصغار تمامًا. لننظُر إلى ديان دى ليز وإلى تأرجحها وترددها فى الفصل الرابع، والذى يبدو من الوهلة الأولى أنها شخصية ضعيفة وعصبية وتعانى من الصراع مع ذاتها ووجودها. بداية الموقف تُستهل بسفرها برفقة زوجها من باريس، ثم يعلن والدها طلاقها من زوجها فى نهاية الفصل المسرحى، وأنّ الزوج قد أخبر بول الذى يعبد الزوجة ويهيم بها حبًا، بأنه لو

عثُر عليه مرة ثانية بجانب زوجته فسيُطلق النار عليه. كيف نصل نحن الجماهير المسرحية إلى فَهْم هذا الموقف؟ تقع ديان فى حيص بيص، ماذا تفعل؟ ليس هناك أى أخبار ترد من باريس. يخبرهما زوجها محاولا إقناعها بأن الطلاق جاء بسبب هذا العالم من حولهما، ولم يتم وفق قانون شرعى. ثم تحضر إحدى الصديقات لتُسرّ إليهم بخبر عن بول: بأنه غير قادر على تحمل مسئولية الزواج لأمر ما، وهو يُعيد خاتم الخطوبة الذى أعطته له ديان. أعطى الموقف هنا الفرصة للصديقة أن تُخبر الزوج بهذه الحقيقة، لكن بول يظهر فجأة.. قال ما قاله لهدف معين، لكن ماذا قال؟ قال إنه يحبها، ويهْرب معها، عند بداية الخروج يصل الزوج. كما أرى، وكما يظهر، ولعلى أظن أيضًا أنّ هذا التردد والتأرجح الذى حدث بقوة، وفى وقت غاية فى القِصَر لم يكن يتناسب مع الروح النسائية، بل إننى أرى العكس تمامًا، فإن كل خُطة جديدة لها من متتابعات الأحداث ما لا بد أن يكون منطقيا. الذى بقى من المسرحية هو تتابعٌ يحمل منطقًا جامدًا عنيفًا، صلبًا ومُكتنزًا، هذا إذا لم يكن المؤلف قد تعمّد كتابة ثلاث مفاجآت فى هذا الفصل، فتكون ديان قوية، ذات روح صلبة، فإذا لم يكن قد وصل إلى المفاجآت الثلاث، بل وإلى خمس منها أو ست مفاجآت تتبع كل واحدة منها الأخرى، فإن هذه المرأة سوف تؤثر بالتأكيد عن طريق هستيريتها، وعلى غير إرادتها ورغبتها. إذن، أين هى شخصيتها الذاتية آنذاك؟

كثيرة هى المقاصد والنيّات والعزائم، لكن كُتّاب الدراما لم يرغبوا فى تناول موضوعات دراماتهم بكثير من إدخال السيكولوجيا كمرحلة تطويرية

لخشبة المسرح. كانوا متأكدين من أنّ خشبة المسرح لن تحتمل أو تُطيق هذا التدخل السيكولوجي في صُلب الدرامات حرصا على روح الإنسان من تعقيدات سيكولوجية؛ لذلك لم يُعجبْ ديما كثيرًا بمسرحيتي هملت أو لير لشكسبير، وترك أوچييه عنوان درامته (LES LIONNES PAUVRES) اللبؤات المسكينات(*) وموضوعها الذي كان يخص مجتمعا، وله الكثير من الأهمية.. موضوع يبدو بسيطا، لكنه كان يعالج قضية اجتماعية هي كيف للمرأة أن تزلّ وتُخطئ حتى تصل إلى نقطة ومشارف الدعارة. ويستهل الكاتب أوچييه مسرحيته في مقدمتها بقوله: "سقوط سيرافين SERAPHINE في الحضيض كان مشكلة سيكولوجية بالدرجة الأولى، وكان الأجدر أن يُخبرنا المؤلف ماذا حدث لها، وكيف وصلت إلى قاع الحضيض هذا؟". إن تطور النفس البشرية من زاوية علم النفس والعلوم التي تتصل بالروح لم يكن يستثير كُتّاب الدراما حينئذ. إن كل دراماتهم – على درجة تجريدية حقيقة – وظهرت لتُقدم وتعرض صراعات ومصادمات تختص بالعزائم والمقاصد والرغبات والنزعات الشخصية. رغبات تحمل حاجة الشخصيات المسرحية التي تقول (نحن هنا)، (وماذا نُريد أن نقول؟)، خاصة ونحن على شفا الهاوية في هذه الحياة. عبّر هذا الأدب الدرامي عن شعور وإحساس مُدرك من قِبَل الشخص ذاته، وعن تفكير مُنظم ومحترم يقرر خطوات وفكرات هذه الشخصيات المسرحية، فهي تتحرك وتتفعل وتُعبّر عن أحاسيسها بنفسها دون تدخلّ خارجي يدفعها إلى ذلك.. كل الناس حتى الأطفال منهم (كما في

(*) موضوع المسرحية يتضمن موقف المرأة في المجتمع. وقد تُرجم عنوان المسرحية عند تقديمها بدولة المجر بالاسم نفسه، وتعرض المسرحية التمزّق الاجتماعي للأسرة وانهيار الحياة الأسرية – المترجم.

مسرحية السيد ألفونز – MONSIEUR ALPHONSE). لكن لمّا كان الصراع فى المسرحيات وفى المجتمع الفرنسى ضد المقاصد والرغبات، ولم يكن يمتد إلى التلامس والتفاعل مع الجنس البشرى، فإن الجو الروحى والنفسى العام كان غائبا عن الدرامات والمسرحيات. لمسٌ ناعم وخفيف بين الناس وبعضهم، وأحاديث متبادلة بين الناس وبين الشخصيات المسرحية فى صوت خافت لا يكاد يُسمع بعد أن فقد الرنين. لم يكن الموقف على هذه الصورة تمامًا، لكنْ كانت هذه الصورة هى حصيلة التأثيرات الناتجة عن الموقف وتبعاته ومستتبعاته. كان كلٌ من أوچييه وديما على ثقة كبيرة من أنّ الإنسان الفرنسى فى أى مكان.. فى منزله، أو فى شرفته الخارجية، أو فى برنامجه الاجتماعى قد اعتبر خشبة المسرح منصة ورواقًا ومكان راحة شعبية يلجأ إليها ليستقبل من نفحاته ما يُنير له طريقا. وعصرهم – على الأقل فى غالبيته – اقتنع بهذه الأدوار المتعددة للمسرح وخشبته. ومن وجهة نظرنا نرى الموقف على الوجه التالى: يعيش الإنسان على هذا الأدب الذى يقدم لنا أوچييه فيه شخصيات حية ومواطنين لم يرتقوا تمامًا إلى مستوى النُضج فى بداية المسرحيات، لكنهم يتغيرون فى ختام المسرحيات ونهاياتها إلى شخصيات كاريكاتيرية على خشبة المسرح، شخصيات تبدو كأنها مشحونة كالبطارية CHARGÉ. شخصيات تصبح على قدر كبير من الجُرأة، تتبنى جرأتها خميرة الإقدام، بسيطة لكنها تُطور وتُغير من هذه البساطة لترفع من كفاءتها إلى درجة أعلى وإلى نموذج أكثر رُقيًا (شخصية برناردا فى مسرحية: LES FOURCHAMBAULT)، ثم شخصيات أخرى فى مسرحية (L'ÉTRANGÈRE) رغم ميلو دراميتها فهى ترفع نموذج خطوط جديدة

ناحية التقدم والتطور، أو شخصيات على النقيض ساكنة مستسلمة ضعيفة العزم والتصميم بلا لون ولا طعم، فاقدة لخصائصها البشرية والإنسانية، توجد فى المكان لكنها لا تفعل شيئًا (مسرحية أولمب – OLYMPE).. هذه الشخصيات تفتقر إلى نوع الحديث والحوار، وهى تتبادل الحوارات بينها حسب مزاج تعبيراتها، ولذلك فالديالوج المسرحى واحدٌ، ومتشابه: ناعم، رخو، مُنمق مع أنه تجريدى. كل شخصية تتحدث وتتكلم بتجريدية، وفى نمطية عجيبة، خاصة إذا ما تحدثت عن نفسها أو أحوالها، أو عن وجودها وسببه ومبرراته، حتى تغوص فى حقل الطبقية والطبقات. تقول ديان دى ليز: "أنا امرأة، فى حاجة إلى أن يُسيطر الآخرون عليها" "JE SUIS DE-CES FEMME QUI ONT BESION D'ÊTRE DOMINÉE".

شخصيات تشعر بالعاطفة والانفعال الداخلى وتُعبر عنها بعقلانية وإدراك: أوسيب OSZIP فى مسرحية (LES DANICHEFFS) : "لم أقدر على ذلك يا سيدتى: فقد فعلتُها أختى الكبرى"

"NE PEUVANT EN FAIRE UNE FEMME J'EN AI FAIT UNE SOEUR".

وما الطبيعى بعد ذلك إلا الذى حدث فى عدة سنوات قليلة؟ تحولت اللغة إلى الإصرار والقوة، فى لغة ميكانيكية أوتوماتيكية مُنجزة من غير تفكير، ما أعاق بشدة التعبير عن الأحاسيس، تتجه فيه إلى السذاجة والبدائية؛ وهذا هو بالضبط ما يعلق بشخصيات أوچييه وديما، والذى سبّب ابتعاد الإنسان – والمُشاهد المسرحى عنهم وعن مسرحياتهم.

ليست الشخصيات الدرامية نموذجا للحياة داخل الدراما الفرنسية. جاءت الشخصيات التراجيدية على قدر هذه النعومة، كان من السهولة بمكان أن توجد فى بعض المسرحيات الكوميدية أو الهزلية الضاحكة؛ ومع ذلك لم تصل إلى حيوية الدرامات الألمانية أو شخصياتها. إذا ما فحصنا هذه الشخصيات بعين دقيقة واعية عن قُرب، فسوف نرى أنها شخصيات جامدة صلدة رغم تحركاتها هنا وهناك، لكنهم لا يُقدمون فى هذا التحرك – ذهابا وإيابًا – إلا التنقل والإسراع من مشهد إلى مشهد، ومن موقف إلى موقف آخر. لم يحدث لهم أى شيء وسط هذه التحركات، فهُم فى الواقع لا يشعرون بأى تأثيرات تُذكر. أما عن إدراك هذه الشخصيات، فهى شخصيات متوازنة ومُدركة، خاصة النسائية. دائما ما كانوا يُجيبون: هذه هى المرأة الفرنسية.. قد يكون ذلك صحيحًا، لكن هناك نساء أخريات يحملن الوعى والإدراك أيضًا فى درامات فرنسية أخرى عند موليير وديما الابن. كما أنّ هناك روايات شهيرة بأقلام روائيين كبار، مثل: بلزاك، وفلوبير، رسموا المرأة الفرنسية فى إبداعاتهم شخصية مُندفعة متهورة **IMPULSIVE** حتى لتكاد تُشبه المرأة الألمانية وقوتها فى الأشعار الألمانية. حتى هذا النوع من الدرامات الفرنسية لم يكن يتوافر على التأثير رغم جدّية المسرحيات وحرارة موضوعاتها. وليست هناك أسباب لهذه الحقيقة، لكن السبب الحقيقى فِعلاً هو ما يختبئ فى شكل الدراما، وأيضًا فى أدب الرواية، من عهد رابليه **RABELAIS** وعصره وشخصيات أدبه، لم يُفرز الأدب الفرنسى غير شخصيات ناعمة مُخططة (بيضاء بحسب التعبير العربى).

هذا (التخطيط) كان نبْع الجماليات بالنسبة للتراجيديات الكبرى. فكل الجمود ولحتفالات الأعياد، وكل حدث حقيقى قريب من اللغة المُنمقة والبلاغة RHETORIC، تعمل الجماليات على وقْفه وإنهائه عند نقطة حاسمة لتُطيح بكل المُعوقات والأحاديث الضعيفة، ولتتغير الصورة – وبفعل من فلسفة الجماليات وآفاقها – إلى دياليكتيكية تراجيدية تصل بالدراما إلى الاقتراب من القيم والتشبّع بالمثُل العليا، كما لو كانت غير ناعمة مُخططة فى الماضى القريب. أما درامات كورنى وراسين غير المكتملة فقد فعل التخطيط فيها فِعل السحر، عندما نقل إلى تقنيات مسرحياتهم إصلاحا فى ما شابها من راديكالية وما ألمّ بتراجيدياتهم من أخطاء وهنات فى التعبير على وجه الخصوص. ولأمثلة عديدة عند ألفييرى تؤكد هذا التغيّر. لكن التقاليد والنواميس والتعاليم ظلت على حالها فى الحياة العامة. وعلى الرغم من ذلك، فقد خسرت المسرحيات النظرة الكونية إلى التراجيديا الحقيقية، التى شيّدت الأصول الدرامية، والتراجيدية، والتى تعبر – كمصدر لا غِنى عنه – عن الحياة الدرامية الدياليكتيكية القوية، وتنفثُ عبق الحياة فى أرواح ونفوس الشخصيات المسرحية وفى صراعاتها القائمة دوْمًا فى الدراما. ثم، من زاوية الخارج، فقد بقيت عناصر خارجية مثل التقاليد، النعومة الرخوة، وأثر وآثار كورنى وراسين. حملت هذه الدراما الوجه السلبى بين درامات أخرى: فتشيدت الأسلبة فيها على أسلبات سابقة: على المواقف وليس على الشخصيات، حتى بَقِى الاتجاه والاتجاهية فى موضة التعبير كما كان فى السابق القريب: تنميقًا ولغة طنطنة وليس السيكولوجيا. وانطلاقا من هذه الحالة، وكما سبق وأثرتُ، فلم تنعم الدراما إلا بتجديد غير حقيقى خاصة الدراما الرومانتيكية.

غمرت الصورة روح فن التصوير، إشارة هنا إلى النظيـــر المُماثــل (كعــضو متماثل مُتناظر فى الحياة الفنية) أدخل تــضادًا قويـــا قادمـــا، دخـــل مُخترقـــا الرومانتيكية قاصدًا إلى الكلاسيكية فأفرغ فى الحياة الفنية ألوانا محلية، ولتبقـــى القضية الآن تتمركز فى حلّ هذه الألوان المحلية القادمة.

يُعطى الدياليكتيك وحتى نهاياته وبكل ما يحمله من الحِدّة والشدّة أقصى درجات التقييم للدراما الكلاسيكية الفرنسية. وفى الوقت نفسه فإن هذه الدراما تقف صادةً لكل دياليكتيك وتمنعه من الوصول إليها. تُغلق الباب عليـــه لأنّ هدفها ليس هو تنافر الأصوات ولا اللاانسجام البليـــد، ولا معاركـــة الحيـــاة الأخيرة، لكن على العكس تمامًا. فالغاية من دياليكتيكية هذه الدراما إنما هـــو تلامس، ومسّ، وتقويم جميع القُـــوى المناهـــضة للحيـــاة والمُعاكـــسة لهـــا ولمسيرتها، ببذْل التنازلات والتسويات والوصول إلى تفاهم معيشى، وإيجـــاد حل لموقف ليس فيه أى شبح أو رؤية تلوح فى الأفق نحو حل من الحلـــول. وإذن فهذه الدراما – والحالة هذه – هى دراما تحمل فى داخلها تضادا مـــع الدياليكتيك. وكلما بدا هذا التضاد بارزا على السطح، حمل شكلها الـــدرامى الدياليكتيكية، وبرزت كذلك وجهات النظر المختلفة المتمثلة أكثر فأكثر فـــى اللغة المنمّقة والخطابة. لأنّ بين هذه الحرب ووسط هذا الصراع يكمن خـــطّ عال شهير وممتاز فى الترفيه والتسلية للجماهير. وهنا يبـــدو أن الـــصراع والنضال ليس جادا: فقبل المثاقفة والمبارزة بالسيف، وبعد نفـــس المبـــارزة يتصافح بالأيدى الفريقان المختلفان، لتتضح الصورة تمامًا. فقناع فوق رأس كل منهما فى نهاية الأمر. لم يكن الصراع جادا وأمينا، ولا الكفاح والنضال

من أجل صحة الدراما، لأن الذين تصدّوا لكتابة هذه الدرامات وتأليفها لحماية النظام الاجتماعى للمواطنين بهدف الارتقاء بالمواطنة لم ينتبهوا إلى الأخطاء. لم ينتبهوا لأنهم لم يرغبوا فى هذا الانتباه أو إلقاء نظرة صادقة شفافة على الحياة. لم يكونوا قادرين على اكتشاف الخطايا والتجاوزات بعيونهم ثم بأقلامهم، لأن الأخطاء كانت عَرَضية (كما أنهم نظروا إلى الدراما الألمانية بمنظار خاطئ عندما اعتبروها عرضية هى الأخرى). لقد وقفوا على أساس لم يفكر واحد فيهم من الاعتراف بالخطأ الذى يتخلل عمق هذا الأساس. لم يُفكر أحد فى حال الدراما، وكان الأجدرُ بهم قيادة الدراما أو الابتعاد عن مثل هؤلاء الكُتَّاب بدلا من الوقوف فى حالة (محلّك سر) يحملقون إلى ما لا نهاية. هؤلاء الكُتَّاب الدراميون هم الذين مثّلوا عصر كتابة الدراما الباريسية فى القيصرية الثانية، وحملوا فكرة المواطنة على عاتقهم، بعد أن عبّروا عن عواطفهم وبالغ مشاعرهم ومشاعر المجموعات والمجاميع فى العاصمة باريس بنجاح وقوة شديدين. لقد رأوا الخطأ والتجاوزات من زاوية واحدة (لم تكن هذه الزاوية تُفضى إلى الصحة على وجه الإطلاق) فى اعتقاد منهم أن هذه النظرة هى البلسم الشافى لأمراض الدراما. بل لعلهم ظنوا ثم صدّقوا أنهم قد عثروا على الدواء المناسب للشفاء. فكل ديالكتيك يخلو من صفة التراجيدية لن يكون إلا اعتباطيا تحكميّا فى كل موقف درامى، وفى كل ربط واتصال، وفى كل علاقة، وكُلما كان الإنسان أو الشخصية المسرحية يتمتع بالوجود فى الحياة فلن تفارقه الاعتباطية فى لحظة من اللحظات. لأنّ أىّ موقف لن يقبل القوة الجبرية: فالمصادفة وحدها

هى التى تُلخص الظروف والأحوال، فى اعتماد على منظور الصُدفة، لينظر الجميع، وكل مشاهدى المسرح فى: وماذا بعد؟ لأنّ كل (حادثة) لا بـد وأن تلتقى بتأثير يأتى ويحلّ بالصدفة. وهذه الصدفة هى اللب الناضج والمُرتقـى فى الدراما. مصادفة تمتد إلى الحدث والأحداث، وفقط عن طريق سـبب أو أسباب ومسبّبات واضحة مُبرمجة برمجة عاقلة ودقيقة، حدث يـتم العثـور عليه فى لحظة الصُدفة، وليس حدثا مُعدًا أو مُجهزًا من قبل، حدث بعيد عن العمومية والشمولية، جديد فى وقعه الفورى. وأظن أن الحالة هذه ستكـشف عن الأخلاقيات، وعن النزعة، وعن كل قصد، وتمد هذه العناصر بـالمعنى العام والشامل أيضًا.

يصل الشكل للاعتباطية والتحكمية – وكذلك الاستبدادية فى الـدراما على النحو التالى: إذا قامت الدراما أو بنيت على أسباب مُبرمجـة مُـسبقة، دخلت واتصلت مع المواقف المسرحية، كما أن الأمر آنذاك يحتاج إلى خداع وأوهام حتى يُفسح لها طريق الوصول إلى المواقف نفسها. كما أن الحاجـة تقتضى مجموعة أخرى أو فريقًا مضادًا يقف على قدم وساق يزيد من حجم الصراع والنضال: ميدان عام يكشف عن عدوانية هذا الفريق على الفريـق الآخر، وإعلان فضائح لفريق من فريق. كل هجوم من هنا، وتعرية مضادة من هناك، تُدخل الجمهور فى قلب المعركة. وكلما كانت الخدعة قريبة ومائلة مائلة إلى النجاح وإحداث الأثر، اقترب الحظ (بالمـصادفة أيـضًا!) وكـان الاقتراب دليلا ومؤشرا على طريق الانتصار. كل هذه المـصادفات تتعلـق بالكاتب الدرامى، وطواعية، وبطريقة مطلقة غير مقيدة، والذى يُكـوّن كـل

النقاط بالدقة والكفاية وفق أحاسيسه ومزاجه العام. لكنه يكون مقيدا بكل ما أمامه من ظواهر وأفعال حتى يصل، ويصل المشاهدون معه إلى الموقف المُحدد برمَّته. تبنى التجربة العملية - والرياضية في دقة متناهية كل الخطوات والمراحل بأجمعها وكُلياتها، لتضع نسيجًا ناعمًا رقراقًا، وجميلا، يتضفّر ويُنظم نفسه بنفسه كنموذج جمالى فى مستويات عُليا شاهقة، وكل هذه الخطوات والترتيبات والإعدادات والتجهيزات منوط بها المؤلف الدرامى وحده. مثل هذا النوع من الدراما لن تكون له القوة، ولن يصل إلا إلى تأثير فاتن ساحر لكنه لا يبقى طويلا، لأنّ أهم أسس الحاجة الدرامية يكمن فى لُب الحاجة وأساسها وتصميمها فى الجسم - البدن الدرامى، وفى المشاعر التى تأتى مع وقْع هذه الحاجات، والتى تتبع الأحاسيس بالضرورة، وبطريقة تحكمية **ARBITRARY**. وهذه الحاجة هى التى تمدُّ الدراما بالديالكتيك، وتمنحه درجة محددة ومُقننة، مع درجة أو مرتبة عضوية واتحادا مع الشخصية - ومع الحدث والأحداث - وأى شيء آخر تتوافر فيه علاقة ما من العلاقات. فى المواقف الخالصة عادة ما توجد الصُدف، والاحتمالات إلى زمن لحظى أو وقتى معين. فإذا ما أحسّ أو شعرَ متفرج بوجود إنسان داخل هذا الموقف أو الصدفة أو الاحتمال، يمارس التأثير أو يحاوله، فإن هذا الإنسان - أو الشيء يكون بمثابة الجسر بالنسبة إلى الدراما وحدة عضوية، لكن تقنية المواقف الدرامية الفرنسية تقفل الباب على الوحدة العضوية. لا تغلق الباب بسبب صيغ التعبير المنمقة الخطابية فقط، ولا لأن كل شيء يأتى ذاتيا، ولا لأن ما يأتى ينفث زفيرا لا عقلانيا حتىٰ ولو كان التعبير يحمل القصد والنيّة، ولكن لأنّ أحوال المسرحية وخطوطها وبواعث أحداثها تشيّدت

على الخداع والأخدوعة. وهذه الخدعة – والوهم قد اشتغلت فى مداراتها المختلفة على الرغبة، ليس فى كل مراحل الشخصية فى دورها، ولا فى تسلسل أحداثها وسلوكياتها، ولا بسبب هذه النفحات التى تطلقها هذه الأحداث، ولكن.. لأنّ هدفا لاح لامعا ومحددا أراد تحقيق نفسه وبذاته، فأطلق كل الأحداث المناسبة للموقف المسرحى، وكل ما بداخلها من قُوى متحركة وفعّالة. أحيانًا ما يكون بداخل الأحداث شيء أو شخص يمكن تتبعه، لكن الحاجة لا تشغل نفسها بهذه الأشياء ولا بمثل هذه الشخصيات. كما يحدث أحيانًا أن يكون هناك فِعلٌ بين هذه الأحداث يُعبر عن نظرة حادة لإنسان، أو خبث لآخر، أو غدر، أو ذكاء... إلخ يتبنّاها الفِعل ويعمل على تحويل الإنسان إلى الاتجاه التجريدى، فيضع الشخصية ومثيلاتها بسهولة ويسر فى نقطة الاتساق وعلى أبواب الانتظام والتماثل. وأخيرا، إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار من الدياليكتيكية التراجيدية ومن الشخصية التى شيّدتها دليلا على قوة متتابعاتها وملحقاتها، وسيرها فى طريق الدراما حتى نهايتها، والذى قد يقود الدراما إلى الانفجار، فإن الدياليكتيكية التراجيدية تمنح الشخصيات حياة قوية إلى الناس – وإلى الشخصيات المسرحية، مما يُسفر عن متتابعات جديدة تأتى إلى الوجود، حتى ولو كانت هذه المتتابعات لم تصل إلى درجة قوية بعد، هذه النعومة فى الرجال – والشخصيات المسرحية يمكن أن تحدث فى كل المواقف، خاصة فى مواقف الكلمات والحوارات المنمقة البلاغية لغة وإلقاءً مسرحيا، لكنها تكون حينئذ فى حالة من الضعف والإرهاق، فى الوقت الذى يكون مُنازلها ومُصارعها فى حالة من القوة والرغبة والقصد، فى اتجاه إلى الحقيقة.. والتى تحملُه إلى ما فوق خشبة المسرح، تلبية لمتطلباتها، تُوجّه الصدفة إلى السيادة والتحكم فى مباشرة على خشبة المسرح.

إن أساس المشهد المسرحى الذى يحتاج إلى الحل الذى تأسس فى الأساس المبكر يكون كيفيا فى غالب الأحوال. ولذلك فمن الصعوبة أن تصل الدراما الجادة – ذات العلاقة بهذا الأساس – إلى نجاحات تُذكر، فكلما كانت قُدرة المُبدع كاتب الدراما قوية، تحدث فى الغالب أشكال غير درامية تتخذ صورة الصراع. هذا الشكل مطلوب ومرغوب فى المسرحيات الفكاهية (لكنه ليس هو الشكل الوحيد لهذه الفكاهيات). ولذلك، فإن كل ما هو وحشى وفظ نعثر عليه فى مواقف الخداع، والخبث والمكر والأُخدوعة. فى مثل هذه المواقف لا يحتاج الأمر إلى أى شىء. فكل من الحاسة، والإدراك، والذكاء لا تظهر فى الدراما كحاجات ثانوية أو جانبية، لكنها تكون هنا عناصر عضوية أساسية. كما أن الخداع ليس شيئًا سيئا إذا ما قادته وقدّمت له رحمة أو كياسة أو فضل ومِنّة، وبطريقة مُقنعة، وعندها تعود المواقف الكوميدية إلى التخفيف من وقْع الأحداث الأولية السابقة فى الدراما، والتى أحيانًا ما اكتست فى السابق اللباس التراجيدى. رقة اللغة وبراءة اللسان الناطق بها، خاصة وأن الكوميديا منمقةٌ ومبالغةٌ فى أصواتها وإيقاعاتها، كما أنها ليست على قدر كبير من الأخطاء والزوابع. فضلا عن أنّ من السهولة تشخيص الكوميديا، والأدوار الكوميدية عن الأدوار الدرامية التراجيدية. والإنسان – والشخصية المسرحية فيها عادة ما تكون شخصيات تخطيطية مرسومة كالرسم البيانى سواء بسواء.. بمعنى أنها مُخططة محددة، شخصيات ناعمة كما كانت فى السابق على الدوام. لكنها مع ذلك شخصيات يمكن للجمود والتيبّس أن يَعلَقَ بها، مشحونة بالكامل كالبطارية، لكنها ليست حِدادية أو

فاجعة على غرار المواقف فى التراجيديا. ومع ذلك، بقيت فى تاريخ المسرح العالمى كوميديا ومسرحيات فكاهية فى أعمـــال **MEILHAC**، **HALEVY**، بيليرو، وكلها تميز عصرها وتُسجل تاريخا مُشرّفا للدرامات الكبيرة.

يبقى سؤال واحد صعد إلى السطح الآن وهو: إذا ما كانــت الــدراما الفرنسية قد بدأت غير درامية على النحو الذى رأيناه.. إذن كيف ظهرت هذه النخبة من الكُتَّاب الدراميين الكبار الذين مثَّلوا بحق الآداب الدرامية الفرنسية وتجمعت حول إبداعاتهم جماهير غفيرة من قُراء القصص والروايات ومــن مشاهدى العروض المسرحية الفرنسية (ستاندال، بلزاك، كونستانت، فلوبير)، كل منهم يُدلى بدلوه الإبداعى فى القصة والرواية والدراما، وبكل حديث فى هذه الأنواع الأدبية الفرنسية، بينما هُم فى واقع الأمر لم يدفعوا إلا برجــال وشخصيات فى أعمالهم سمحوا لهم بالوجود والصعود إلى هذه الأعمال رغم قلة شأنهم وصغر أحجامهم، بينما الوضع على عكــسه تمامًــا فــى الدولــة الألمانية؟ خشبة المسرح هى عُمر تقليدى – إذ يجب ألا ننسى منــذ عــصر سكريب، بل ومن قبل زمنه أيضًا، أن الدراما سيطرت على خشبة المسرح، وبكل قوة، وعلى غاية من الجدية.. سيطرتْ تمام السيطرة – ولم تسمح لنوع آخر من الأنواع الأدبية بأن ينازلها فى الساحة الفكرية والأدبية. تقف الثقافة الفرنسية على قيمة الهرم الثقافى لأنها حققت قيمًا لم تتغير قط، لكنها بقيــت منارة مشتعلة تضئ العالم من حولها (وهو ما نراه بعين مفتوحة إذا ما نظرنا إلى إبداعات الفن التشكيلى). هذه هى إحدى النقاط المهمة التى أخّرت الثقافة المسرحية الفرنسية. وعبثا عرف الفرنسيون شكسبير، (وشيللر وجوته بقــدر

غير كبير)، وعبثا مرة أخرى واجههم ستاندال وراسين بمشكلاتهم الإدراكية والمعرفية فى درامات ارتفعت بسقف الأحاسيس والمشاعر الإنسانية حتى عُرفت أعمالهما بالدراما الحسيَّة التى يتمركز الإحساس فيها تمركزا قويا ثابتًا. لكن.. هذا هو ما حدث فى العاصمة الفرنسية عاصمة النور والثقافة باريس. لم تعرف فرنسا دراما الكِتَاب ولم يُعرف أو ينتشر هذا النوع من الدراما بسبب الأساس التقليدى للدراما، ولأن خشبة المسرح كانت هى الطريق الوحيد، والأمثل للعروض المسرحية الدرامية. خشبة المسرح هى الحب الأول للدراما، وأظنه الحب الأخير أيضًا. وكُتاب الدراما ليس لهم علم كثير بالتجريد أو التجريدية، ولذلك جاءت دراماتهم مستقلة، وخاصة، ومختلفة عن باقى الدرامات من حولهم: الدراما، إذا تحدث كُتَّاب الدراما الفرنسيون عن الدراما، وما تحتها من معانٍ، فهم لم يشعروا حقا بمغزى هذا النوع من الفن الدرامى. إنهم يتحدثون فقط ويفيضون فى الحديث عن درامات عصرهم. لم يعرفوا منطق المقارنة بين كُتَّاب دراما من زملائهم الأوروبيين إبّان عصرهم، ولا أحد من جانب آخر من الأوروبيين المعاصرين لهم يمكن له أن يقول إنه قد تأثر بكاتب درامى فرنسى اقتفى أثره أو تبع طريقه أو طريقته أو أسلوبه فى فن الكتابة المسرحية، مثلما حدث ويحدث مع الألمان. لكن هناك نقطة أخرى لا بد من الإشارة إليها، وتتعلق بالأحوال والظروف، وهى أنّ رؤية هؤلاء الدراميين الفرنسيين للدراما كوسيلة من وسائل التعبير تقتضى أن يكون الفضاء واسعا بل وأكثر اتساعا منه عند الألمان. وقف الكُتَّاب الفرنسيون موقفا بعيدًا عن السياسة، ولم يقتربوا فى علاقتهم الأدبية كثيرًا إن لم يكن نادرا من الحالة السياسية

الفرنسية، بما جعل نظرتهم إلى السياسة والسياسيين نظرة عَرَضية لا أكثر. أما ما يختص بالشكل – مع أنه لم يكن بوسع أحد فى فرنسا أن ينسى أو يتناسى الفترة الشكسبيرية – فقد كانت أكثر حرية، حرية سمحت بالكثير من وجهات النظر التى حملت طرفى النقيض فى الأحوال البيئية فى انجلترا أكثر منها فى فرنسا. وهنا كان العكس، لم يكن الشكل أكثر ضيقًا فقط وأقل فرصة فى الحرية والانطلاق لكن الكُتّاب الفرنسيين فى القرن (١٩) كانوا على قاب قوسين أو أدنى من الحياة الفرنسية، غير بعيدين عنها، بما أتاح لهم اختيارات واسعة فى إقرار الشكل الذى يراه كل منهم، كما فى أماكن أخرى سبق الإشارة إليها، بما أتى باستحالة ليس لها شبيه فيما يخص الشكل على وجه التحديد. وكان من السهل أمام هذه الحرية غير المُقننة أن يلجأ بلزاك أو فلوبير ومعهما الأخوان جونكور **GONCOURT** أيضًا إلى استعمال أشكال من شكسبير بما قد لا يتوافق كثيرًا مع آدابهم وإبداعاتهم الفرنسية، حتى إن كبار كُتّاب القصة الفرنسيين – نتيجة للحرية غير المُقننة – فقدوا أكثر أعمالهم. فى أغلب الأحيان جاءت الدراما الفرنسية أكثر غباءً وبلادة من الثور! بسبب التأرجحات الشديدة المرئية آنذاك بين الدراما من ناحية وخشبة المسرح من ناحية أخرى، بحيث كان يصعب على أى تجديد (سواء فى الدراما أو فى خشبة المسرح) أن يأخذ مجراه إلى الأمام تجاه التطوير والترفيع. وكان على كُتّاب الملاحم الأدبية – والتاريخية أن يقدموا كل إبداعاتهم (الإنسان ورؤية الكون بكل ما فيها من تهذيب وتشذيب وتشعُّبات) وبدون أن يكسبوا شيئًا من وراء ذلك.

بقيت كل محاولات التجريب والتدريب مفصولة فى حالــة الــدراما، باستثناء المضمون الدرامى الذى جــدّده ســكريب – روحيــا.. إلــى حــد (المضامين الروحية) التى سيطرت على ساحة الدراما الفرنسية بعــد ذلــك. وهى المعروفة بدراماتورجيا سكريب، والتى قامت منبثقة من الفكر الفلسفى عند سارسى SARCY كأقوى رسالة بلاغية ترفع راية اللغة النثرية المنمقــة الطنانة التى تتسم بالمغالاة وعدم الصدق، وتُشيّد فــى واقــع الأمــر علــى سيكولوجيا الجماهير وحدها. عرف سارسى متطلبــات عــصره وحاجــات جماهير المدن الكبرى، درس أسوأ الغرائز عند هذه الجماهير. ويبرهن على ذلك حين يذكر أن: واجب الدراما هى ربْط أحاسيس وانتبــاه خمــسمائة أو ستمائة شخص فى مكان ما لعدة ساعات طوال وإعطاؤهم وتلقيــنهم أســوأ الأحداث وأخستها، وحين يسأمون للحظات (BLASÉ) فالحل هــو الإســراع بمدّهم بشعور اهتياجى قوى أو حدث مثير، فالذى لا يؤثر بسرعة هو الحدث السيئ. كان طبيعيا الفصلُ بين أدب خشبة المسرح – الأدب الدرامى، وبــين بقية الآداب الأخرى، حتى يضعوا اليد على نفائس الأدب المسرحى.. وقائعه وثرواته الفكرية. يقولون إنّ (التدريبات والمحاولات التجريبية التى قطعــت من عمرها عشرين أو ثلاثين سنة) لا تصلُح ولا تفيد الرجــال المعقّــدين، فضلا عن عدم ملاءمتها لخشبة مسرح حقيقية وفاعلة، وإنّ الجمهور الــذى يعشق فى العادة – وهو أمر طبيعى – البساطة أكثر من التعقيد تهللّ وابتهج ابتهاجا شديدا إذا ما تصادف وقرأ الأسباب العلمية والجمالية لمسرحية مــن المسرحيات. كان الممثلون على نفس الشاكلة وعلى نفس الطريــق. كُتبــت

الدرامات للممثلين، ليس هناك شخصية صغيرة أو دور قصير أو صـــغير، لعله يعادل مسرح البطل أو صاحب الدور الطويـــل أو الخطبـــة الدراميـــة المُسهبة. الكل على مقياس وميزان واحد. وساعتها رأينا الذى يخطو علـــى خشبة المسرح ليقف وسط الخشبة مواجها المُلقن حتى (يُـسمّع) دوره، ثـم ينتظر حصة التصفيق من الجماهير، وبعدها يغادر خشبة المـسرح. كـان طبيعيا أيضًا فى فن كتابة الدراما الاعتناء بالأدوار الكبيرة – الطويلة باعتبار قابليتها إلى مناطق التأثير. لم يهتم الممثلون بغير ما ذكـرتُ فـورا وقبـل لحظات، ولم ينتظروا شيئًا غير الوقوف أمام الملقن، ثم زهو التصفيق لهـم، وأخيرا الانصراف والاختفاء من على خشبة المسرح. لا أريد هنا أن أتحدث عن أنطوان (أندريه أنطوان) أو عن جونكور، لكننى سأذكر كيـف كانـت متاعب بوريل **POREL** مع ممثليه فى بداية ثمانينيات القرن، إذا ما أردتُ أن أُضيف أمرا إنسانيا صغيرا. نقرأ عن أنّ سارسى أنّب إحدى الممـثلات لأنّ (سوزانا) لعبت دور **D'AUGE** ولم تُبرز فى الدور عنصر الخـداع. ولعلنـا نرى الآن ثم نفهم ما هى حاجات الدراما على خشبة المسرح، ومتطلباتها من خشبة المسرح ومن الممثلين، وكم هى حاجات خادعة ومثيرة فى الوقت نفسه لرغبات الأشخاص – والممثلين والممثلات. فكل شخصية تحاول وتُـصارع أمام شخصية أو عدة شخصيات يتبادلون معها الحـوار والحركـة والمـايم والبانتومايم وغير ذلك من تجهيزات مسرحية أخرى. كم هى الظاهرات التى تتراءى أمام الممثلين، فى مواجهاتهم لبعضهم. لم يرغب كُتّاب أدب القـصة الفرنسيون الكبار غير المرور على خشبة المسرح لاجتذابها نحوهم، وكـل

محاولة لهذا الجذب لم تُفلح ولم تؤتِ أُكلها. وكان على الكُتّاب أن ينسحبوا من ساحة خشبة المسرح عائدين إلى قواعدهم القصصية والروائية، لكنهم لم ينسوْا أن يحتقروا المسرح كلية، حتى وإن تركوه إلى غير رجعة.

"LE THÉÂTRE TEL QU'ON ENTEND DE NOS JOURS N'A RIEN DE LITÉRAIRE." (*)

قال تيوفيل جوتييه العبارة السابقة، وهو الناقد العتيد طوال عدة سنوات طويلة فى نقد المسرح الفرنسى، باعتباره أحد نقاد باريس الكبار.

طبيعى بعد ذلك أن يكون الشكل قد استهوى وفعل فعله فى جذب الدراما إليه. أجابت الحياة الشعبية فى فرنسا على كل الأسئلة التى ضمّنتها المسرحيات مضامينها، وبطريقة عصرية جرت هذه الإجابات. كان مستوى التأثير عاليا، ورفيعا، وحاملا لتقنية يمكن تعلّم أبجدياتها، وكان الممثلون على درجة جيدة، يزاولون أعمالهم الفنية فى سهولة، لكن فن التمثيل أسفر عن صعوبات وعجائب احتلت عمل الممثلين. سيطرت هذه التقنية الفنية – المسرحية على خشبة المسرح حتى بداية عقد التسعينيات. ولا تزال هناك حتى اليوم مسارح عدة تؤثّر وتُوجّه رغم تخطيها مستوى الجودة الفنية. طبيعى أن يكون للمسرح الإيطالى القريب، وللآداب الإسبانية تأثير على المسرح الفرنسى. لكن فى ألمانيا حيث "DAS JUNGE DEUTSCHLAND" ألمانيا الصبية كانت قد بدأت الدراما الاتجاهية من قبْل. تعلمت الصبية الشابة التقنية من سكريب، واستمعت بحماس للآداب باستثناء سارسى، واحتفلت بكلمات مُشجّعها الحوارى رائد

(*) فى المسرح، عندما يفهمون الكلمة اليوم، فلا مكان للأدب هناك – المترجم.

الإصلاح الأخلاقى (لوب LAUBE) والذى لم يقف عند كتابة المقالات النقدية فى الصحف والمجلات المتخصصة وغير المتخصصة عن العروض المسرحية، والدعاية لمسرح فرنسا مثل سارسى، لكنه كثيرًا وفى عدة مناسبات سعيدة كرّم العديد من رجال المسرح الفرنسيين فى داره، وكان بحق رائدا من الرواد الذين ذهبوا بالتيار الاتجاهى إلى الوجود.

واليوم، ضاع كل تأثير لهذا التيار الاتجاهى، فقد أصبح معناه ومغزاه اليوم سلبيًا تمامًا: فالظاهر، والواقع أن فرنسا من أجل أنْ تُعبّر – ولو ظاهريا – عن الأدب الفرنسى والحياة العصرية قد وصلت إلى فصل الأدب عن خشبة المسرح. وهو منهج استفاد منه كُتّاب الأدب للتعبير عن دراما المواطنين بكل جذورها التى لا ترتبط بمنهج الأساليب السائد: فى خلط للأدب بنبذات استعراضية لا عضوية ولا انتمائية، وبأفكار تعليمية مقصودة اصطناعية ووعظية، حتى ماتت كل الجذور الآملة قبل ذلك بمسرح فرنسى مستقبلى. لم تصل الدراما الجمالية إلى عالم الوجود: وكان الموقف التراجيدى للدراما الألمانية الكبيرة هو ما ضمّنتُه هذا الكتاب الثانى بشرف الكلمة، ولم تستطع الدراما أن تنمو كدراما متقدمة على طريق التطور المأمول وفق حاجات جماهيرها: وهذه هى شهادة الدراميين الفرنسيين: أوچييه، وديما.

الكتاب الثالث

عصر البطولة والأبطال

الفصل الخامس

هابّل .. وتأسيس التراجيديا الحديثة

بدأت الدراما الحديثة – إذا دقّقنا التمييز بين التاريخ القديم والحديث – عند هابّل، فالرؤية النظرية والشكل الدرامى الذى ارتآه حقّق فى المستقبل القريب النموذج التراجيدى للمحتَوى الجديد للدراما وأعلن عن تصميم إسكتش SKETECH لتخطيط المضامين والمحتويات وتعديلاتها.. تأكدت فى هذا التصميم منذ ذلك الوقت قِيَم الدراما وحجمها وفخامتها عنده – كواحد من أكبر كُتّاب الدراما؛ ومع ذلك فلم يصل إلى مستوى الإنجازات التى قدّمها سابقه ألفييرى فى تاريخ الدراما العالمية، ولا مستوى شيللر الذى حطّم الشكل – كما كان يُنكَرُ عنه. جاء هابّل بالنموذج الدياليكتيكى للحياة وحول تنافر الأصوات واللا انسجام إلى رؤية تراجيدية.. تخلّقت عناصر الشكل الجديد لتُمثل المضامين الحقيقية للحياة الجديدة، فكل خطواته النهضوية تنطلق فى اتجاه نحو المركزِ ونقطة الارتكاز بين الحياة والشكل، وبِفعل قوة الرؤية الفنية يصل إلى حل المشكلات التى عاصرت كُتّابًا دراميين آخرين. بحث جوتة وشيللر وكُتّاب جاءوا من بعدهما فى أشكال التجريد، حيث اتسعت مجالات البحث أحيانًا وضاقت أحيانًا أخرى وتقلّصت، بحكم نظراتهم ورؤاهم

للحياة، وبقدر ما أسعفهم وضوح الرؤيا لاكتشاف الإنسان ومواقفه قُربًا أو بُعدًا من هذه الحياة. لم تنمُ أو تطّرد التراجيديا ونظرة الكون عندهم من جذور واحدة، ولذلك برزت المشكلات عندهم فى عدة مواقع هنا وهناك، ما دعاهم إلى اللجوء لخطوات إصلاح تراجيدياتهم، لأنّ الإبداع فى الفن والعالم المحيط به هو الأساس فى مفهوم الفنون، والنهاية فى واقع الأمر إنما تتوقف على نظرة الكاتب الدرامى الذى يُلخص الحياة فى عالم صغير. طبيعى آنذاك أن تأتى التراجيديا إلى الوجود خالية من المشكلات، وهى فى وضعها الجديد هذا تُظهر الشاعر وقد ارتضى حلاً تراجيديًا نابعًا من رؤيته الكونية، ومن عالم الأحاسيس عنده بما يطرح الآتى: تراجيديا حديثة، إذا ما انبثقت من نظرة كونية للحياة المعاصرة، وتطورت فى تضامن وتضافر مع هذه الحياة. فكل ما يتوالى ويتبع خاليًا من النظرة الكونية للحياة، وكل ما هو غير قابل لإحداث تأثيرٍ ما فلن يأتى بالتأثير حتى لو كان قائمًا فى ثنايات الدراما، وحتى لو كان نشطًا ذرائعيًا يحمل من الأسباب الواقعية أو العملية ما يحمله. ولمّا كانت مادة الدراما والحياة فى علاقة أسلبة واتصال بوسيلة واحدة، للتعبير عن روح الإنسان وإمكاناتها، حتى تصل التراجيديا إلى أعمق أعماقها. لا توجد درامات تراجيدية سرمدية لا يُبليها كرُّ الأيام؛ لكنّ فنون عصرنا التى تفتقر إلى قيمة الفن هى التى تُجبرنا وتَشدّ من عزمنا، بل وتضطرنا إلى البحث عن الأحاسيس التراجيدية فى الفنون. وُلد فى عصور سابقة رجال تراجيديون بحثوا عن التراجيديا وأصولها فى أزمنة ممتدة، ومع ذلك لم يستطيعوا أن يصلوا إلى شىء، بخلاف الأساس فى الأحاسيس

التراجيدية، وفقط – وهى النقطة نفسها التى وصل إليها ألفييرى ولم يتجاوزها. لكن عصرنا الحالى تتزاحم عليه المشكلات والصراعات، إذا ما فكّرنا فى حلول لهذه المشكلات فى بحث عن التعبير. لن نصبر على السير بخطوات بطيئة متثاقلة، ولا بد من مواجهة المشكلة بكل جوانبها.

وصل هابّل إلى إمكانات التراجيديا الحديثة. حتى هذه الإمكانات ذاتها مُعقدة فى حد ذاتها.. وهذا التعقيد هو أقل القليل فى الأدب الدرامى الحديث. فقبله كانت بحوث الآداب التراجيدية الحديثة تنحصر فى ظهور أشعار رائعة تتضمن فكرة البحوث. كان هابّل هو الرائد الذى اجتاز محطات البحث، والذى تجاوزها، آملا أن يصل إلى تشييد أسلوب خاص بالدراما الحديثة. نمت الدراما الجديدة هذه فى نمو التراجيديا النابعة حقا من الحياة، من مواقف حياتية خالصة وشفّافة، من شكل تراجيدى مستقل كما عند الإغريق وعند شكسبير، من الحياة الخالصة، من نظام حياتى قائم وممتد ومنتظم، يستلهم النظام الجمالى الإنجليزى والإسبانى فى تراجيدياته، لكن بعد تنقيته وتصفيته. لكل هذه الأسباب عند هابّل بدأت فى عصره التراجيديا الجديدة، ليس من أجل جهوده وتأثيراته فيها، ففى حياته لم يتجاوز تأثيره عددًا قليلاً من كُتّاب الدراما، لكن تأثيره وجهوده ظهرت بعد وفاته، فلا كبار الرومانتيكيين، ولا النقاد الاجتماعيون انتبهوا إلى هذه الجهود، وحتى لو كان البعض منهم اعترف بها أو لَحظَها، فلم تكن لديه الطاقة للبحث فيها أو التعَرض لها أو مناقشتها على وجه التحديد. حتى بدأ كُتّاب شُبان آخرون البحث مرة ثانية

عن أسلوب للتراجيديا، فتتبعوا آثار هابل ونظراته ورؤيته الأولى حول المشكلات.. ظهر ذلك فى درامات وأعمال هنريك إبسن التى ارتبطت جذريا وعضويا بأثر هابل على الدراما، والشكل فيها، لكن لهابل حسنات أخرى وقنوات عديدة فى خطوط درامية تتعلق بالفيلولوجيا. وهنا، اختفت تمامًا كل المشكلات الجذرية والأساسية عند التراجيديا الألمانية الكبيرة، وذلك حتى تعطى – حسب ظنى – للجديد والعميق التراجيدى فرصة الظهور إلى سطح المعرفة، ليحتل مكانًا طبيعيًا فى التطور والتحديث. فمهما كان الأساس الدرامى وما يتضمنه من مُكوّنات ومضمون مُوحد ومتحّد فى صُلب الدرامات والمسرحيات، فقد كان يمس الإنسان المستقل والأحاسيس المستقلة المُنعزلة عنده، ولذلك ظلت بعض البقايا راسخًا فى الشكل، وفى كل أشكال الحياة الحديثة، بقى عند كل إنسان بشكل مختلف، ليُحدث تأثيرات متعددة فى أشكاله هو الآخر، يصل على نطاقٍ مضمونى وتجريبى معتمد على الملاحظة ومبنى على الاختبار، يدفع بأحاسيس جديدة نحو طريق جديد. لقد وضع شيللر أعمق أعماق أسلوب تنافر الأصوات وتنافر النغمات واللا انسجام، لكن هابّل تقابل فى طريقه مع أكبر اكتماليات التأثيرات العامة والشاملة.

(١)

يقف هابل بين كل الدراميين فى كل العصور، قامةً من أعظم القامات. فخبراته لا تبحث فقط عن شكل من أشكال الدراما أو عن صورة أو حُلم جال على من قبله من دراميين، لأن البحث عنده تركّز على الأولوية والأسبقية

على الآخرين فى مفهوم التراجيديا.. هذه هى الدرجة أو المنزلة لصورة العلاقة بين الحياة والعالم المعيش، وهذا هو الشكل الذى يجب أن يحتل الحياة بكل خبراتها وممارساتها. كان هابّل شاعرًا تراجيديًا، هو التراجيديا الشعرية بعينها، حتى قبل أن يتوجه إلى كتابة الدراما، شاعرًا تراجيديًا حتى قبل أن يُفكر فى التحول إلى الكتابات الدرامية. هناك فنانون يتمسكون بشكل واحد معين يُناسب كل مضمون فى إنتاجهم، يحشدون فيه كل ما تعلموه ونقلوه عمن قبلهم من كُتّاب سابقين. مثل هؤلاء الكُتّاب يقفون عند نقطة واحدة لا يريدون التحرك منها إلى الأمام. مايكل أنجلو الفنان الإيطالى الأشهر واحد من هؤلاء. وفى الأدب يقترب منه هابّل فى هذه الخاصية؛ فهو يتوافر على القوة وعلى المُنتهى والفكرة الختامية التى وقف على مشارفها مايكل أنجلو فى سُباته وهجومه إلى النوم الخفيف باحثًا ومتخيلاً التمثال من حجر بجانبه. رأى فى منامه الخفيف هذا التمثال كما رأى ألوانه.. هكذا وصلت ثم تجذّرت لديه الفكرة الدرامية – والتراجيدية فى فنّه التشكيلى؛ ولذلك فقد شعر أحيانًا كثيرة بالعكس، بأنْ ليس هناك ضرورة للشكل التراجيدى فى العمل الفنى، كما كان فى الماضى عند سوفوكليس وشكسبير من فقدان للشكل عندهما من الصفة التراجيدية، لكن الأمر كان يقتضى العيش حسبما كُتبت، وجاءت به الوصايا العشر، وليس بإضافة وصية تكون هى الوصية الحادية عشرة. سعى كل منهم إلى تقبّل الشعور والإحساس بالنموذج الأساسى والتمسك به، والعمل بمقتضاه ومُقتضى قوانينه وأفكاره، خاصة عندما تقابلوا مع المشاعر والأحاسيس نفسهما فى الحياة العامة التى بين أيديهم. لقد عرف كلّ منهم

مشكلة التراجيديا، وكل نموذج ومثال لكل حدث تراجيدى، عبّر خبراتهـا لكـل حدث على حدة.. عاش كل واحد منهم بحق وإحـساس ومـشاعر ذاتيـة هـذا النموذج التراجيدى، وأثّر كل نموذج تراجيدى حقيقى فى كل قوة حقيقية مباشرة أمامهم.

فالتعبير الداخلى التراجيدى للحياة، تحكّمٌ فى كل ما ينبعث من الداخل، وفى كل ما حوله من حاجات داخلية. هذه هى فلسفة المنطق التراجيدى عند هابل، فى الشكل الذى يحيط بمضمونه الدرامى. إلى جانب ما ذكره آخرون وقدّروا قدره.. شيئان أو حالتان متقاطعتان، تتقابلان عند نقطة تضاد. هُمـا التقابل، والعلاقة والاتصال، بمعنى المضمون والوحدة المُطوّقـة لـه. فـى مذكراته آلاف الملاحظات والإبيجرامات التى تتمحور حول هذين الـشيئين المتقاطعين؛ فالموت كحالة انتهاء للحياة يعلن عن فكرته عن الحياة، كمـوت يُنهى كل تراجيدية الحياة، ليس كحقيقة، ولكن كرمز للحياة. رمـز لـشيء مُجهّز وجاهز فعلاً، يأتى بعد كل تعب وآلام وإمكانات، صعدت جميعها إلى القمة، لا تحتاج بعد القمة من هذه الآلام العيش بعدها، الموت إذن هو رمـزٌ للتراجيديا، ليس بالضرورة أن يأتى الاحتياج إليه. يكتب كلايست فى درامته (همبورج) التى حرّرها فى صدر شبابه، أنّ ظِل الموت وما يُسبّبه الموت من صدمة ورُعب هو الشعور نفسه الذى يأتى به الموت عنـدما يـأتى القـدر. الموقف نفسه عند شخصيتى هيرودس وأونتال عندما حـضرهُما المـوت، والأحاسيس نفسها بالصدمة والرعب، فقد وصلت حياتهما إلى نهايتها، لكـن الموت فى الحياة هو رمز أيضًا. هو يأتى إلى الناس وإلى الشخصيات فـى

المسرح المجهّزين لكل شيء وكل أمر. يكتب مِنشن MÜNCHEN إلىَّ أليز ELISE : "وصلتُ إلى النقطة الفاصلة – وأنا على يقين الآن من أنّ الله لــن يتحدث إلى بعد الآن. ليس هناك من بين البشر إنسان يترك الحياة ويُودعهــا دون أن يتغير قلبه وينفطر، وهذه هى عقيدتى فى حقيقة الحياة. فالموت يعلو على كل ما هو جاهز وعلى استعداد، له من القوة ما له، ولا أي إعــداد أو تجهيز لشيء يفوقه ويتفوّق عليه". الموت رمز، رمز للنهاية الداخلية. استعد هابل للموت بكل قواه فوضع حدودًا لكل ما أحَسّ به من الداخل. وبكل مــا همست له به الحياة، وعندما تكون الحدود، وعندما يكون القرار من الداخل، تتكامل الأحداث وتكتمل عجلات العربة، وساعتها لا بد من تعديل أشياء بدلاً من أشياء أخرى. عندما كان فى صدر شبابه عندما توفى ولده، أمه، انتابتــه الأزمة أو مرحلة العمل الأدبى والفنى التى تتضارب فيها العوامل المتعارضة أشدّ ما يكون التضارب، وتعارض مع وجهة النظر الكونية التى تضع القصد والنيّة فى قلب كل إنسان حى على وجــه البــسيطة، والتــصاقه بالبطولــة والشجاعة والإقدام؛ لكنه – وعند النقطة العالية الشاهقة من التطور، عنــدما رأى أنّ كل إحْساس داخلى وخارجى سوف ينفــصل أخيــرا عــن الحيــاة وصراعاتها وتناقضاتها، وكذا نضجها وثمارها اليانعة، فإن الإنسان – دون عناد أو ممانعة – يضع نفسه تحت إمرة الأحاسيس الأساسية التــى عاشــها بالوعى التراجيدى.. قال: إن مصير الإنسان عندما أسرّوا إليــه أنّ "ثلاثيــة نيبلونج" NIBELUNG – TRILÓGIÁJA، قد فازت بجــائزة شــيللر، ردّد قائلاً: أولاً ليس عندنا نبيذ، وثانيًا ليست لدينا كئوس. ثم يكتب بعد ذلك وهو على فراش الموت أعظم أبيات شعره: A BRAHMIN – DER BRAMINÉ –

الذات العليا، العِلّةُ الأولى وروح الكون العليا وجوهره، ليُعبر فى هذا الشعر عن النظامين الدينى والاجتماعى، وعن الإحساس بالحاجة إلى الهدوء المستقر الذى يعقب الحياة بلا نهاية، مثل التراجيديا على طول الخط.. وأن كل شىء حسنٌ، وكل شىء هو مصير عندما يأخذ الإنسان كل ما يتقابل معه فى الحياة بصدر رحب:

SCHLIESSEN WILL ICH MEINE AUGEN ,
DENN ICH KANN DEN WURM NICHT SEBEN ,
ABER IST IHM MACHT GEGEBEN ,
WERD' ICH NIMMER WIDERSTRHEN ,
DARF ER MIR DAS LEBEN RAUBEN ,
MUSS ER AUCH VON SEINEN WEBEN
MICH BEFREI'N WIE SOLLT' ICH ZITTERN?
MAG WAS KANN UND SOLL GESCHEHEN. (*)

يجب النظر إلى هابَل من هذه الزاوية. فأحياناً يكون جُروتسكيًا، وغريبًا وعجيبًا أحيانًا أخرى، ثم أحيانًا ثالثة كثيرة يحمل بلا رحمة صوت فلسفة الحياة.. الحياة والموت، والتقدم والتدمير، القمة والسقوط الأدنى إلى الحضيض ينصهران ويتّحدان فى هذه النظرة الفلسفية، والدراما والتراجيديا هما أيضًا لا يؤثّران الآن كما لو كانا درجة عالية، أو كنوعيْن أدبييْن، لكنهما

(*) سأغمض عينى اليوم،
حتى لا تستيقظ الهوام.
لكننى وقعتُ فى أسره،
ليس لى زمن على مُصارعته.
إذا هو الذى سرق حياتى
وسوف يُجرّدنى من آلامى،
لماذا إذن أخاف؟ فليأت
ليأت كل ما لا يمكن مقاومته

يؤثران كرمزين للحياة يعكسانها، بنقائها وصدقها وحقيقتها لا تخذلها تجريبيات الحياة ولا آلاف آلاف الصغائر والتفاهات، "فالدراما تكشف ثم تُعبّر عن الحياة المتقدمة". ما الدراما إلا الحياة نفسها، لكن فى أعلى مرتبة من مراتب الحياة، أكثر نصاعة وبياضًا، كالحقيقة تمامًا. والدراما هى الحياة كما يجب أن تكون، خلف معناها وإيجازاتها ترفرف كل مبادئها التى تسير إلى نبضات وأريحية، فالدراما هى التراجيديا والفكرة الأفلاطونية عن الحياة؛ لذلك فهى تكره وتستنكر كل قوة متعصبّة غير درامية فى الحياة؛ أى فكرة تحمل فى طياتها المصادفة التى تأتى بحدث، ولا تتوافر فى جزء منها على موسيقاها التى تصدح حول الرقص الدائرى. صديق الدراما وعاشقها كِيوه KUH يتحدث فى مرة عن الانتحار فيقول: "لا يوجد أغبى من هذا الافتراض عندما يقبل الإنسان حقيقة الموت بنفسه وبفعلته، ليقطع حياةً ويُنهيها هى ضمن مسئولياته ونائمة على كتفيه.. لا يمكن أن تكون الحياة على هذه الصورة".

"فيما يختص بالإنسان والحياة المُلقاة على عاتقه وضمن مسئولياته، والنائمة فى استقرار على كتفيه"، يرى هابّل الحياة فى نظرته على هذه الصورة. قوة دينية عقائدية تُصدق العقيدة، وتؤمن بها، ولا يعنى ذلك موهبة الموضوعية الكبيرة، لكنه يعنى الاقتناع الراسخ لدى الإنسان من داخله للوصول إلى هدفٍ ما مهما حدثت له فى طريقه، سواءً لمن كان قريبًا منه، أو لمن يحبه ويُقدّره، وسواءً كانت الأحداث صعبة قاسية يخوض فيها فى الوحل أو أحداثًا تمرُ مرور الكرام. فالمصائر للناس ما هى إلا أنانية وغرور للوسائل ليست على درجة كبيرة من عدم الوعى أو عدم الإدراك، أو كانت

بدائية أو سطحية، لأنها تتخللها أعياد دينية أيضًا. من واجب الإنسان أن يشعر بكل أفعاله وأحداثه، وقد فعل ذلك فعلاً، مُوَجِّهًا خطواته تجاه الهدف الذى أعدّه ويقصده، مهما واجهه قدره بأحداث وأفعال، ومهما تصارع مع الذنوب والخطايا؛ فهذا صراطه المستقيم يتجه فى صلواته إليه كما صلّت يهوديت أمام قرارتها وتصميمها:

"WENN DU ZWISCHEN MICH UND MEINE TAT EINE SÜNDE STELLST: WER BIN ICH , DAS ICH DARÜBER HADREN , DASS ICH MICH DIR ENTZIEHEN. SOLLTE".(*)

فإذا كان هنا "الحدث" يتعلق بالإنسان – والفنان كجزء من دوره واكتمال هذا الدور، فإنه والحالة هذه لن يشعر بأى مسئولية تجاه هذا الحدث، كما لن يُحس بإحساس المذْنب أو المخطئ؛ فهو فى واقع الأمر ألقى بنفسه فى حدود الصواب أو الخطأ على السواء. جريلبارزر وقف مُمتنعًا عن الإنتاج بسبب تأكيده لموقف حياته من عدمها، وهابل لم يُضحِّ بموقف وزمن على مثل هذا الموقف؛ لكنه صمد ورفض التفاهم أو الإذعان لشخصية إليز لِنسنج ELISE LENSING، واعتقد بالتضحيات الصعبة التى قدمتها شخصية الفتاة المسكينة (عندما كان من الممكن أن يُقدم بعض التنازلات والمساومات فى رأيه)، ولم يعبأ قط بأن زوجته – بوضعها المادى – كانت

(*) إذا وضعت بينى وبين ما فعلتُ ذنبًا أو جرمًا أو خطيئة؛ فمَنْ أكون أنا، حتى أبدأ فى العراك والشجار معه، حتى أطرحه وأسقطه عن نفسى أمام أمرك وقرارك. (الفصل الثالث – ترجمة جرجاى جابور GÖRGEY GABOR).

على موقف هذه الفتاة المسكينة نفسه.. "ألْقِ بكل ما على كتفيك من أحمـــال، ارمِ واقذف به خلف ظهرك"، كما يكتب فى مذكراته اليومية، "اقــذف بعيـــدا بكل ما يعطل أو يُعرقل تقدّمك، حتى لو كان أى إنسان تحبه وتودّه، لأنّ هذا هو ما يؤدى بك إلى الضياع، لأنك لن تستطيع وقف الآخر عن فعله وحدثه"؛ فهو قد استحل كل شىء فى يده، استعْمَل "فعله" معك، وقَبِلَ الهدوء والسكون الدينى العقائدى.. رضِى هو بكل ما لديه من سعادة أو حظ خاسر سواء نَمــا وكبُر وترعرع بين هذه الحقائق وفى ظِلِّها، وسواء رفضها وبعُد عنها، أو لم تكن فى صالحه فى يوم من الأيام. كان شاعر التراجيديا على الحال نفـــسها والصورة نفسها ذاتها. فقَبِلَ أن يكتب التراجيديا، وقَبِلَ أن يَخُطّ أول أبيـــات شِعره. كان يبحث عن الفن ليُلبسه شعره ويُضمّنه حتى يصل إلى هدفه.

تعلّق الشاعر بهذا النموذج الحياتى ليُمسك بتلابيـــب وأوتـــاد الحيـــاة الجديدة، وبوسائل الإعلان عنها وإشهارها كمنشور ضوئى بـــاهر يختـــرق مجموع التأثيرات التى وصلت إلى الروح والنفس. شخصيات هابّــل تكـــاد تكون شخصيات أُعجبت بالحياة.

الناس – والرجال وكل إنسان فى علاقات إنسانية تعكس – بحق – قـــيم أرواحهم ونفوسهم. ذكر كاسنر مرة، أنه كثيرا ما كان يرى هابّل بـــلا خلفيـــة.، لكن باستطاعته أن يقول عن نظرة الإنسان عنده: إنّ الإنسان يرى ويتوجه. إلـــى إنسان آخر حوله أُناس يتشابهون معه فى المصير أو يقتربون من مصير مشابه لمصيرهم.. وهذا هو تحديدًا فى حقيقة العلاقة، انعكـــاس علاقـــات المـــصير، فالإسقاط، ووضع الخطط للإنسان هو المادة الحقيقية الوحيدة للرؤية التراجيدية،

وهو الإحساس المتفوق، وهو المسافة النوعية المُعبأة بالأحاسيس والانفعالات التراجيدية المستقرة بين مشاعر البشر ومجموع الإنسانية. حتى لو تصوّرنا أنواعًا أخرى من الرمز التراجيدى مثل: الطبيعة، أو الكوميديا، أو درجة أخرى تعلو على قامة الإنسان.. إلخ، فإن هذا التصورّ لا بد أن يعكس هو الآخر إسقاطات وخططًا واختطاطات تتمتع بالإنسانية وبثمرات عقل الإنسان.

"أتبع تعاليم المسيح من أجل الدراما" – يكتب هابل هذه العبارة؛ وهو بهذا القول ينزع عن نفسه ادعاء الألوهية والربوبية، لأنّ التراجيديا تعطى وتُقدم فى مدلولاتها ومعانيها الحدين الأعلى والأقصى، وكل النهايات الكبرى للإنسان. إذا كان الإله قد تحول إلى التراجيديا مُستعذبا إياها، فى علاقة نسيج مُتموّجة المظهر، فإن انتهاء هذه العلاقة ووأدها، تُستبدل بعلاقة تراجيدية حقيقية (ليست متموجة المظهر)، فأى نظرة أخرى لن تكتسب فى هذه الحالة صفة الأهمية. فالقيصر الروسى – على سبيل المثال – كان على علاقة بإحدى المقطوعات الموسيقية التى شُغف بها، مثل علاقة الإله زيوس (رب الأرباب) بناسه الإغريقيين، ومع ذلك فقد كان إنسانًا مثل أى بطل فى التراجيديا. النحات الذى يفكر فى تمثال مُجرد من الرخام أو من البرونز، وبلا خلفية للتمثال، حيث يقف عاريًا يشير إلى وضعية جسدية خاصة رغم جموده الحجرى أو البرونزى؛ فإن الشاعر يرى فى التمثال مادة ثرية لأشعاره، وعالمًا تراجيديًا حقيقيًا.. إذن، العلاقات الإنسانية بين الناس هى الشكل التجريدى – أو المُجرّد للعلاقات المصيرية الإنسانية.

ما يا تُرى المضامين التى تكمن داخل هذا التجريد؟ وماذا تُعبّر عن كل إنسان، وعند كل مصير يقف أمام إيماءة معينة تُشير إلى دلالة ما؟
نستطيع القول:

إن الاستمرارية قد واكبت هابل فى كل شىء، فى كل تراجعاته عن نموذجه.. التراجيدية عنده تعنى أنّ كل شىء فى الحياة هو شىء واحد، فى قوته العارمة، وفى اتجاهه نحو القمة يرى ويستشرف القصد أو الغرض أمامه مُتكسِّرا نتيجة اصطدامه بالاستقلالية، وبكل تحركات مقبلة من الداخل فى حالة من القسوة والاستعلاء. تتجسد اللحظة الفارقة هنا فى لقاء الشيئيْن الاثنيْن، فهى لحظة تصادم بين قوتيْن فى أقصى قوامهما ومنتهاه الأعلى وحدّها الأقصى، وهذا هو النموذج نفسه بين الناس والأحياء من البشر عند الشعراء فى أشعارهم، لكنهم يملئون النموذج بمضامين الحياة. فإذا ما اتخذ الشاعر الفنان التراجيديا داخل شكل جمالى، فإنه يُضمّن شعره بذلك قيمًا فنية عالية تُفصح بالضرورة عن مصائر تجريدية يمتلئ بها نموذج الإنسان التجريدى – المُجرَّد. أما الذى يتوافر على هذا الشكل ويأخذ فى اعتباره كل ما حوله من خبرة مباشرة لما حوله من أحداث، فإن ذلك يعنى أنّ ما يصل إليه من الحياة هو ما يختبئ داخل النموذج نفسه. تتوقف المضامين على ما تأتى به الحياة، وكذلك على الناس الأحياء الذين يُحسون بمصائرهم متجمدة متصلبة فى إيماءات تجريدية داخل هذه النظرة أو الرؤية. يتحدد معنى النموذج بدرجة أولى إنه يرى هذين الاتجاهين فقط وحدهما باعتبارهما الحياة كل الحياة؛ ففى كل الأشياء الكبيرة توجد قوة متحكمة ومُسيطرة بصورة قطعية تنهج نهجًا متحركًا تجاه الاستقلالية ناحية الردىء والبغيض، وناحية قوة لا تقاوَم. مواجهة فى عنفوان قوتهما بيْن شيئين، لا تنتهى أبدا، صراع تراجيدى لا يستقيم له عود، لكن الحياة الجديدة تُعيد هذه القوة الثنائية عند كل من الشيئين إلى الخبرة التجريبية التى يتمتعان بها. إذا تقابل علماء الجمال

الرومانتيكيون بنظرياتهم التى تقول بأنّ اشتراك الخبـرات يـأتى بالتعاهـد والاتفاق إلى الوجود؛ فهذه الصيغ تكون شيئًا أرادته المجموعات البـشرية - أو الجماهير، يتجلى تأثيرها فى الصيغة التى تُخفّف كعامل مـساعد علـى استشراف الحياة وفهْمها. يكتب هابّل: "تنفى الميتافيزيقا من الدراما، هذا مـا يصبو إليه المجانين، لكن الفرق كبير بين أن تنمو الميتافيزيقا مـن صُـلب الحياة، وبين أن تنقاد الحياة إلى الميتافيزيقا". عند هابّـل فالميتافيزيقـا فـى وجهيها تنمو وتتطور فى التراجيديا (الحياة)، وكل أمارة وعلامة لها تصطدم بها فى طريقها تُدخلها فى ثناياها كشكل من أشكال الثنائية؛ ولذلك - مستقبلا - نجد الأمر طبيعيًا حين تعرض الحياة مشيرة إلى مشكلاتها؛ فتكـون الاسـتقلالية مشكلة من بين المشكلات فى حياتها. هو يرى الاتصال بين الإنسان والنـاس - والجماهير، وبإمكانية وجود أساس ثنائية الموضوعات فـى تَمَثُّـل رغبـةِ الشخصية عندما تحصل الإمكانات الداخلية على شرعية وحينما تُعَطّل هـذه الرغبة وتُعرقِل الصراع الخارجى ورغبته: الحرب الأبديـة بـين الإنـسان والإنسانية. إن أعظم ما فى النموذج أنه يُمدّ كل جانب من الجانبيْن - الشيئيْن بقوة عنيفة، آخذا جانبًا من الجوانب ليسير به إلى نهاية واسعة مُتخيلة، مليئة بأصناف الخيال وأنواعه.

أما بالنسبة للكُتاب الآخرين فقد كانت مـشكلة الأسـلوب مـن أهـم مشكلاتهم وأعقدها لأنها لم تظهر قط عندهم كمشكلة فنية؛ فالأسبقية عنـدهم كانت لمشكلة (عالم التراجيديا). مصادفة استطاعوا حل جزء مـن المـشكلة عندما وقعت فى أيديهم مادة تتلاءم مع هذا الجزء، لكن بقى جزء ثـانٍ بـلا حل.. تحكّمت حاجة قاسية فى هذا العالم.. لا أحد سيد نفسه فى هذا العالـم،

كل واحد يفعل ما يجب فعله، فهناك قوة عارمة خارجية وأخرى داخلية - لا يمكن مقاومتهما - يحوطان كل البشرية. الناس مثل كل الرجال العصريين باستطاعتهم تقرير أمورهم وحسْمها بين آلاف الأحوال والظروف، أكثر من أي كاتب درامي، لأنهم أكثر عُنفًا مما يواجههم من عقبات. صمّم هؤلاء الناس - والرجال على التصدى حتى لا يستطيع أى قوة أن تنتصر عليهم وعلى أن يُحكم عليهم وعلى أفعالهم وتصرفاتهم من وجهة النظر الأخلاقية. التعامل بوجهة النظرة هذه كان مفهومًا وله معنى، عند الناس الأحرار المُستقلين، بمعنى أنهم أحرار فى أن يفعلوا شيئًا أو لا يفعلوه. لقد شعر كُتّاب الدراما منذ قديم الزمان أنّ عليهم البحث عن حاجة تتجلى فيها مشكلة من المشكلات لصبّها فى دراماتهم، حاجة تتلمس التقاليد و"الأذى التراجيدى" أذى ينُم عن الإساءة أو الإثم أو الغضب أو الاستياء، أذى يلتصق بالدراما يظهر كأنه زخرفات ليس إلا، أو ليُحضر إلى الوجود تضادًا داخليًا. مصطلح الذنب لا وجود له فى مسرحيات هابَل؛ وحتى لو استعمله أحيانًا، فإنه يحمل ساعتها معنى آخر.. فبين الجريمة والأذى، وبين العقاب علاقة ضمنية تتضمن نظرتين تفترضان: النُظم الأخلاقية للكون، وحرية الرغبة. النظرتان تتجسدان بكل قوة فى عقيدة الرجل العصرى الحديث، وبغير هذه العقيدة فلا شيء إلا كل ما هو خارجى مقبل من الخارج، وغير عضوى وبعيد عن سمو الفن ووسائله (وهْم وخداع). من السهل إقامة علاقة بين الجريمة والعقاب، مثل هذه العلاقة وهذا الاتحاد بينهما يضع تقاربًا وميلاً إلى التجمع والتمركز للعالم بدلاً من النظم الأخلاقية الجديدة للكون، بما لا يمكن التحديد بينهما فى دقة وسهولة. قال هابَل مرة إنّ النُظم الأخلاقية تكون مطابقة إذا واجهت حاجةً حاجةً أخرى، فساعتها تُنتج عن هذه المواجهة (التراجيديا). كتب يقول:

"DIE IDEE DER GOTTHEIT REICHT NICHT MEHR AUS".(*)

يكاد تعبيره يعلن عن نيته ووجهة نظره، من أنّ الدراما تفترق عن القديم وتهجره، وأنها فى دياليكتيكيتها تحمل مضامينها التى تؤشر وتفيد بأن الدراما بكل ما فيها من مطابقة وتماثل ذهبت إلى المشكلة، بل وأصبحت هى المشكلة ذاتها. **AN DER TRAGIKER** – (إلى الكاتب التراجيدى) عنوان قصيدته الشعرية يكتب عن الحاجتين فيقول:

WO DAS GESETZ , DAS IHN SELBST ERHÄLT
NACH GEWALTIGEM KAMPFE ENDLICH DEM
HÖHEREN WEICHT DIE WELTEN REGIERT. (**)

لكن، هل الحقيقة تتضمن درجة عالية لانتصارها؟ فى مسرحية (ماريا ماجدولنا) تحديدا تُدمَّر الحقيقة الأخلاقية العليا وتنهزم؛ لأنها لم تكن قوية بالقدر الكافى حتى تهدم وتُحطّم أخلاقيات طبقة المواطنين بحدودها الضيقة، بعد تآمر زمرة الأقزام ضد نظم العالم الأخلاقية العليا فى مسرحية **DIE NIBELUNGEN**. وحتى الملك كاندولس فى منولوجه الشهير وهو يرى هجوم العالم المضاد له بالعين المُجردة، ويلمس شرعيته هو، فإنه يعترف بهذه الشرعية؛ لأنه هو الأضعف لأن الضعف كان يعنى الصراع بين الحاجتين. لعلّنا نقترب كثيرا من الحقيقة إذا قُلنا إن هذه النهاية هى فى كل جوانبها قد أحضرت إلى الوجود الشرعية الناتجة عن التضافر. ذكر نابليون

(*) إن قيم العقيدة الألوهية غير كافية – المترجم.

(**) هناك حيث هو، فهناك صراع وحرب نتيجة الحفاظ على قانونه فى نهاية الأمر. أطلقْ سراح الأعلى سيد هذا العالم – المترجم.

مرة أنّ السياسة هى النهاية الحديثة العصرية. بحث الفرنسيون المحدثون فى البيئة، وفى مجموع الصفات الموروثة، وفى انتقال هذه الصفات بالوراثة من الآباء إلى الأبناء، بحثوا عن تفسير لمقولة نابليون. فى هذه النقطة بالذات لا يلجأ هابّل إلى التحليل، لكنه يقف عند سؤال الوراثة، ليعطى العجب العُجاب فى العقيدة الدينية ويعطيها الشكل الدينى بكل ورعه وتقواه، أو بدقة أكثر أقول: إنه طوال حياته لم يفعل شيئًا غير البحث عن إجابة لهذا السؤال، هذه النقطة التى لم يضع السؤال فيها بطريقة تجريدية، وهو هابّل نفسها أكبر السائلين والمتسائلين بين الكُتّاب الدراميين أجمعين. وهى النقطة نفسها التى تتحول فيها الحياة إلى الدياليكتيك من وجهة نظره هو .. وتبقى الحياة، ولا يتخللها أى نوع أو أى شكل يمكن له أن يستقر بداخلها. توقّف هابّل عند هذه النقطة، ولم يلجأ إلى التحليل بعد ذلك، لكنه ظلّ يرى أنّ قوتيْن غامضتين تتصارعان، يرسم صورتهما، ويظن ظنونا لكنه لا يهتدى إلى أى صيغة تؤكد ماهية هذه القوى أو فعالياتها. فى كل نهاياته نجد نظرات مختلفة متعددة، لكن كل نظرة من هذه النظرات تقف ولا تستمر؛ لتصبح فى حالة ركود، لا تعلن عن نفسها أبدا؛ لذلك تبدو نهاياته ومساراتها مُلغزة وخافية، ليست لها خطوات ظاهرة أو ملموسة، تأتى فجأة ودون سابق إنذار، بدلا من أن تسير إلى طريق التأثير. أحيانًا ما تُثير المفاجآت، لكن الهدوء والثبات يعقب هذه المفاجآت، لأننا نُحس بأنها كما هى عليه فى الحال، لأن الإعداد لها لا يمكن حسابه.

شخصيات هابل الصغيرة عبيدة القُوى الخارجية، ارتبطت بالماضى القديم، أو ربطت نفسها روحيا وبدنيًا به. يكتب هو فى مقدمة ماريا ماجدولنا:

إن إنسان هذا العصر لا يريد استدعاء مؤسسات أو مجموعة قوانين مفاجئة تتعرض دائمًا للاتهام، لكنه فضّل البحث عن أساسات يمكن الارتكاز إليها من جديد. تراجيديا المواطنين هي تراجيديا القيْد والحصْر. قبل هابَل، صارع كثيرون هذا النوع من الدراما، وتوجّهاتها الاجتماعية وفي خلاف مع المؤسسات والهيئات التي روّجت لها على اعتبار أنّ مسرحياتها لم تتوافر فيها شرعية فاعلية تتعلق بالفاعل، وأظن أنّ السبب والهدف كان هو إلغاء مثل هذه المؤسسات. كان الحُكم المسبق عند هابَل يُلخص الحدث الأخير في أحداث العمل المسرحي بالفاجعة والكارثة، لكن هذا الحُكم لم تكن له صفة الاعتبار، فلم يبدُ الحكم المسبق إن كان مشروعًا أو غير مشروع، فهو عنده حقائق روحية.. صحيح أنه كان يستهدف تأثيرات معينة على روح الإنسان – الشخصية وعلى نفسيته، وأنّ هذه التأثيرات كانت تُدمّر من العالم ومن جزء من الحياة.. الأشياء والظواهر التي صعُب واستعصى عليها التعامل مع هذه الحقائق الروحية، وعلى عكس إرادتها فقد جرؤت على التضاد معها والتصدي لها. كتب هنا هابَل عن تراجيديا المواطنين، عن انهدام شرف المواطنين.. فالنقطة الصخرية والعيب والشائبة لم تحتمل لا الشرف، ولا الأمانة، ولا النظافة الخالية من العيوب والشوائب.. وكل هذه الخصائص الكريمة التي كانت أقوى أسلحة الدفاع القوية في القرن (١٨) لطبقة المواطنين (ميللر – MÜLLER). هنا تدور الدائرة إلى الوراء.. يسود السحن والسحق والتحطيم والإخضاع الكامل .. قال كاسنر عن التراجيديا:

"DIE WAFFEN DER VÄTER WERDEN SCHICKSAL DER SÖHNE".(*)

(*) تحول سلاح الآباء إلى نهايات أولادهم – المترجم.

جاء السحق والتحطيم قاسيا لا يلين، للشرف والأمانة. وكان جزاء من يتصدى له اختفاء أبدى وراء الشمس. الأحكام للجميع، حتى الانتحار فلم يكن يعفى المنتحر من قبوله لعقيدة الشرف والأمانة فى أحاسيسه وأفكاره، إذ يُحس فى قرارة نفسه بهذه الفضائل. ينتحر، ولماذا لا؟ على الأقل حتى تُطمس هذه الصورة الشفافة فى كيانه إلى الأبد. خُطوات أخرى مشابهة نالت الحياة، والعالم، جاءت تضييقًا وكبْتًا للإنسان والطبيعة. فكل حركة بسيطة أو تحرّك نحو الحرية كانت شبهة ضد صاحبها، فإذا ما ثُبتت الشبهة كان الطريق إلى الكارثة. كل واحد ينظر إلى مصير الآخر، ويتدخل فى شأنه وخصوصياته، بل وفى حياته، وكل واحد ينتقد الآخر، كما ينتقد كل أفعاله ويكفى هذا النقد والانتقاد للدفع بالرجل إلى الهلاك أو الموت. فالشرف فقط لمن يسير فى الرّكاب، وشعرَ كل واحد – وكل إنسان بأنه لن يعيش إلا بالشرف المزيَّف. "سقوطُ" كلارا سبّب لها ولأُسرتها الكارثة الكبرى.. هل موقفها هو السبب فى هذه الكارثة؟ نعم، هو السبب أيضًا. فلأنها سقطت بالفعل، فهذا هو السبب، قيمة الشرف الذى أنتجته بنفسها ورغبتها. آخرون كذلك قُطعت الصلة بينهم وبين من بادلوهم الحب الذى لم يعبأ به الطرف الآخر. عندما عادت، واستيقظت على حُلمها، برهن هذا الحب على صحته وشرعيته.. منحتْ حبيبها هذا الحب؛ لأنها عرفت واقتنعت أنها لا تغامر بحبها، وشرفها، فمن المؤكد أنّ الحبيب سيختم هذا الحب بالزواج الشرعى. أهانت وألحقت الأذى بشرفها الزائف عندما غرقت فى أوحاله، حتى تُقنع نفسها وسريرتها بأنّ من لا يعتنى بها هو من لا يُحبها. وفاة أبيها كانت

نصيرًا له فى مواجهتها؛ فأحاسيسه ناحية الشرف والأمانة والطهارة صدّته عن الانهيار أو السقوط: حيث فقد المهْر. وفى الوقت نفسه، فإن الإحساس بالشرف قد دفعه إلى أن يكون فى وظيفته مثالاً راقيًا للإنسان العامل بشفافية الرجولة الحقة، وحسب قوانين الدولة. أما الشاب – الحبيب، فتختلط أموره وأحداثه بالارتياب به فى حادثة سرقة تقوده إلى الكارثة. هو وهى كل منهما يعدو لاهثًا إلى الموت، أو إلى الشك فى كل ما هو شريف وطاهر (ليبقى على وجه الخصوص "كل متشرد ولص ومحتال" سائرًا هانئًا بسلوكه وتصرفاته). أما عن الحبيبيْن فكل من يرى اقترابهما من الموت وفُقدان الحياة، ليتعجب البشر من الأساسات والأسباب التى دمّرت الحبيبين تدميرًا مُروّعًا، لكن هابل يرى هذه الصورة المُدمرة، لأنه أوقف بطليْه أمام الموت، ولأنهما أمام الموت لم تبق لهما ذرة من القوة يستطيعان بها مواجهة الموت والخلاص منه. هذه المسرحية تُعبر أحسن تعبيرًا عن أخلاقيات المواطنين فى تراجيديا المواطنين. لا تصعد التراجيديا إلى السطح لأنّ الأحداث قد جاءت على هذا المنوال، ولكن لأنّ الأحداث صغيرة تعرض أحوالاً أو ظروفًا خالية من المعنى الغزير – كالتى تحدث لأى إنسان فى حياته العادية اليومية، والتى تكون التراجيديا هى السبب والمُسبِّب. هذا التضافر النهائى والختامى هو نتيجة طبيعية لكل صغائر ولكل أحداث قليلة ورفيعة اتسمت بها الدراما. التى تتبعها إثر ذلك آثار مُفزعة ومخيفة، مثل سوء فَهْم صغير قد يُطيح بالأمور إلى التدمير الدائم المستمر.. هذه هى الإمكانات فى تراجيديا ماريا ماجدولنا، وهى الإمكانيات التى أعطت لها شمولية قاتلة، إمكانات

سمحت بوصولها بعد ذلك إلى مستوى الدراما الاجتماعيــة. فــى مــسرحية النسّاجون(*). هى تكاد تكون صورة لطبقة بروليتاريـــة مـــدحورة، تنتـــصر للمواطنين المساكين، الذين تطحنهم أسلحة القديم.

ثم يصعد السؤال من جديد: إلى أى حدٍّ يمكن أن تتبدّل تراجيديا الطبقة لتصير درامية بالمعنى الصحيح؟ بمناسبة ظهور مسرحية (النساجون) طرح كثير من الأدباء والمُنظّرين هذا السؤال. كان لتـــأثير تراجيـــديات هابّـــل، ولعظمة قوتها وشموليتها فضلٌ كبير على الدراما والـــدراميين؛ لكنـــه فـــى أخريات أيامه، أعلن أحد تلاميذه (ڤـــيلهلم ڤون شولز – **WILHELM VON SCHOLZ**) عن نقده العنيف ضد هذه المسرحية. يسأل شولز: أين الوحـــدة فى هذه المسرحية؟ ومع أنها تبدأ مباشرة بالبطل فيها، فإنه يرى الصدفة فى كل جانب من جوانبها وأحداثها، لكن ما يحدث فعلاً هو غلاف جوى لا غير؛ لأن البيئة وحدها هى التى تعطى الوحدة لهذه الدراما.. ثم يسأل تباعًا: وهل هذه الوحدة وحدة درامية حقًا؟ ليس الأمر كذلك، لأنه لا الطبقة ولا الجـــو – الغلاف الجوى للمسرحية بمستطيع ولا بقـــادر علـــى مـــنْح الـــدراما هـــذه الافتراضات التى يمكن أن تقف إلى جانبها، لأنّ (شيئًا) رمزيًـــا يجـــب أن يتقمص هذا الشيء، شيء نائم راقد بالداخل فى سريرة البشر. لا أعتقـــد أن كل شيء حقيقى.. أتصوّر، أن وجود تراجيديا فى طبقة من الطبقات يُنـــتج رمزًا لتراجيديا هذه الطبقة .. بمعنى أنّ كل ما يُحيط بالإنسان منذ ولادته قد

(*) النساجون DIE WEBER ، تأليف جرهارت هاوبتمـــان (١٨٦٢ – ١٩٤٦)، كتبهـــا عـــام ١٨٩٢ – المترجم.

تسرّب إلى دمه. إذن، فكيف يستطيع السيطرة على هذه القوة الكامنة فى نفسه والقابعة فى روحه وداخله ليُحوّل كل مواجهة عفوية أو حدث تلقائى يواجهه إلى صورة درامية؟ إنّ حصْر رمز المواطنة يمكن أن يكـــون عنـــد أنـــاس مُعينين يتبدى ويظهر فى قُواهم الخارجية التى تكشف عـــن هـــذا الحـــصْر والقيْد.. فليس هذا كل ما فى الأمر، لأنّ الناس لا تستدعى المصير وهُم فـــى أحسن حالاتهم فى الحياة. كلارا على النمط نفسه، وكذلك الـــصانع أونتـــال يستطيعان الفرار من مصيريهما إذا لم تأت الظروف بما همـــا عليـــه مـــن الشرف والأمانة، لكن عدم الدرامية يتلخص فيما أشار إليه شولز؛ فهو يرى أنه مهما بدأنا المسرحية بشخصية من الشخصيات؛ فإننا سوف نفتقـــر إلـــى الوحدة. كل شيء يأتى بالمصادفة – كلُ ما حولنا، كما حدث لهما، لم يفلـــت من بين أيديهم كأى إمكانات أو احتمالات يمكن لها أن تتحقق فـــى مركـــز الأحداث. أو بمعنى آخر: إنّ أيًا منهما ليس لديه حدث يمكن أن يكـــون هـــو التعبير تمامًا وكليةً بكل ما فى الكلمة من معنى، يمتص الناس، ويرضـــعون من كل ما هُم على جهل أو غير معرفة به، دون أن يواجهوه أو يتصارعوا معه.. يتذمرون، لأنّ شرورا كثيرة تُلاحقهم، ويُحسّون بأنّ كل هذه الـــشرور والأضرار (وهى فى حقيقتها ليست دراما تورجية) لم تلحق بهم عن طريـــق الصدفة، فليست هناك أحداث إلا وتأتى بطريق الصدفة فى غالب الأحيـــان، لتُغيّر من مصير الإنسان. إذن، فبين الحاجتيْن الكُبرييْن، حاجة أولى خارجية تتكسّر وتتضاءل إلى كِسَرٍ صغيرة تتناثر كصدفة بحتة بين أحداث لا معنـــى لها، بينما الحاجة الثانية تُشد إلى الداخل – بحركة مغناطيسية – لتستقر فـــى الغالـــب فى المنولوجات المسرحيـــة، ولتُعبـــر عن التغييـــرات النفـــسيـــة.

لا تتحول الأحداث إلى رموز مصيرية، لكن كيف يتصل أساس التراجيديا بالنموذج السوسيولوجي؟ قد يكون، لأنّ الحدث المنفصل – والمعزول لا يستطيع أن ينوب عن أحد أو شيء، فهو لا يُمثل أحدًا ولا شيئًا، حتى لو كان بكامل قوته التجريدية، وفى أعلى مراتب السوسيولوجيا. إذن، فكل إنسان بذاته وبشخصيته يُعبر بحدثه عن نفسه وحدها، فى موقف خارجى وخارج عن طبقته، لتكون الطبقة هى وسيلته إلى التعبير! فالحدث عنده لا يُمثل موقفًا عامًا للطبقة فى كل الأحوال، لكن وفى حين أنّ وجود الطبقة حاملة للوجود يعنى راحة كاملة للشخصية، ويبقى التصميم السوسيولوجى عائقًا أمام كل إنسان – أو شخصية تريد اللحاق بالشكل الدرامى. هذه العلاقة سبق الحديث عنها فيما قبل.. هذه الأحداث، وبالنظر إليها من بعيد، تخسر نماذجها الصغيرة التى وردت عن طريق الصدفة، وهذه وتلك ليس بمقدورهما أن تتغيرا أو تتبدّلا أو تنتقلا إلى إبراز الدراما. حاول هابّل – فى هذا المقام – تصحيح بعض هذا الاعوجاج. حاول تسليح كل من شخصيتى كلارا، والصانع أونتال بقدر كبير من القوة الخارقة تقف فى مواجهة كل منهما – من الداخل – تتعارض مع تسليح هابّل لهما، لنصرة الفضائل فى دراما المواطنين (ضد الضد)، لكن تبقى الأهمية هنا فى آلاف وآلاف الصغائر فى العمل الفنى ساطعة كالشمس، وعبثًا يمكن اختيار واحد من الموقفين، إذ تتوالى المواقف إلى ثلاثة فأربعة فأكثر وأكثر ... لكنها لا تأتى بأى حل فى النهاية؛ لأنّ حياة الاثنين تبقى عندهما أبيزودات صغيرة رفيعة وقليلة الشأن، ليس بالاستطاعة ولا بالإمكان ضمّها إلى مركز الأحداث.. وهذا هو الموقف تمامًا، فهُما والحالة هذه فى علاقة خارجية رغمْ تضامنهما

واتصالهما ببعضهما؛ فمن الداخل يبقى كل منهما إلى جانب الصدفة، رغم كل ما أعطاه الجروتسك لهما من اليقظة وحدّة الذهن، وما خلعه على كل منهما من رمزية تحمل معها الأسلبة فى كامل مظهرها، هذه الحزمة من التراجيدية التى تشبه أحاسيس قابلة للتغيير نتيجة الانصهار فى الموقف، هو الدراما ووحدتها، وأنّ الاعتراف بالفنية الكامنة والراقدة فى خارجها تتحرك حتى تتلاءم مع الموقف السوسيولوجى الذى سيتبع على وجه التأكيد.

بالنسبة للملاحظات على (مسرحية ماريا ماجدولنا) فمن بينها:

"DURCH DULDEN THUN : IDEE DES WEIBES".(*)

يتحدث هابل عن نموذج العلاقة بين الحدث، والمعاناة، فيذكر أن المصير يصطدم مع كل حدث يحمل المعاناة والآلام. وكل معاناة فى الحقيقة ليست إلا دوران أحداث إلى الداخل. اهتم هابل بمشكلة التأثير بين الحدث والمعاناة والتى سببّت له إزعاجًا. فى مسرحية (يهوديت) يضع أحداث الشاب والفتاة فى مواجهة بعضهما، تمامًا مثلما الحدث، وازدياد الاصطناعية عنده والمواجهة بينهما. فى (چينوفيفا – GENOVEVA) المرأة سلبية تَقبل التأثيرات الخارجية، بينما الفتى وأحداثه فى الطريق إلى المصير – شخصية تحمل خصائص المعاناة والآلام. وهو نموذج ماريامن وهيرودس نفسها، وبدرجة أولى عند رودوب **RHODOPE** وكاندولس **(GYGES UND SEIN RING – G ÉS GYŰRŰJE)**، وهو نموذج نفسه عند أجنس **AGNES** وألبرخت **ALBRECHT** والعلاقة بينهما. هذا هو تأثير النسبية ونظريتها

(*) تستطيع التصرف ما دامت قادرًا على ذلك.. حكمة وفكرة نسائية – المترجم.

على هابل، مع أنه لم يكن له سابق علم بالشكل وتحويله إلى إدراك ومعرفة قبل ذلك. إحساسه هذا بأنّ الشخصية المستقلة وتراجيدية العالم الخارجي في الدياليكتيك؛ إنما يتقابلان عند نقطة صراع واحدة، تدفع كلاً منهما إلى الداخل (إلى داخله). ففي دراما المواطنين، وعلى هذا المركز الخارجي، وهذا التفسخ والانحلال إلى كِسَرٍ وكِسْرات، مما يؤثر في النموذج فيهزُّه هزًّا من أساسه، وساعتها تتبع المتلاحقات التي تأتي بأعماق عجيبة ومفاجئة وعلى غير انتظار، لكن هابل ببراعته الفنية الفائقة وغير المعتادة، لا يرغب في إخفائها. أما عند الكُتَّاب الآخرين فليس هناك كبحٌ أو كظْمٌ للحاجات الأقوى لإضعافها. هنا في هذه اللحظات تحديدا تُلخِّص الدياليكتيكية التراجيدية مع الآخر في اتجاد يُوحّد الصراع والتضاد بينهما. هناك أيضًا تندفع مُتحركةً إلى الداخل، هذه النقطة حيث تندلع الحرب، لكن هابل يرى في صراع الرجال الكبار مصيرهم، كما يرى أنّ هذا الصراع المتأرجح يصل إلى الأماكن والمساحات الأرضية وفي ضراوة وشدّة أكثر عُنفًا، بينما يحتل المصير مكانه في المقدمة، بعد انتصاره بلا أي صراعات. من وجهة نظر مسرحية ماريا ماجدولنا، فقد جمعت عناصر التراجيديا الكبيرة؛ ففيها العلاقات القوية التي تقف في وجه مضاداتها، ولم تسمح بالتداخل من أحد، ولا لأي تصورات أخرى بالوجود في ساحتها مهما كانت ما تتذرع به من قوة أو أساليب.

بقية أعمال هابل يتقاسمها رجال هم الأبطال في دراماته، لكن الرجال – والشخصيات الكبيرة في حاجة مُلحة شأنهم شأن الشخصيات البسيطة أو الماثلة في المسرحيات.. يبدو أنّ الحاجة داخلية تمامًا، وسيكولوجية أيضًا.

ففى الغالب طبقة المواطنين من الرجال والناس يمثلون النمُوذج الاجتماعى، وأحيانًا ما نلاحظ الجبرية الخارجية عندهم (الأعمال أو الأشياء التى يُرغمون على فِعلها) تخترق أرواحهم ونفوسهم. هناك شىء من القوة والبراعة العظيمة عند أشخاص هابّل الكبيرة، يحملون هذه القوة الهائلة التى تدفعهم وتُحمسّهم حماسًا مشحونًا يدفع بهم إلى الأمام فى المقدمة.. لكن أين هو هذا الأمام؟ فإنه هو نفسه يشك فيه ولا يعرف له طريقًا. إنه يشعر بأن هناك حدثًا ينتظره، حدث من اللائق أن يدفعه للأمام. تشتعل فى نفسه قُوى كثيرة يجد من الضرورى تحطيمها وتهشيمها والاندفاع نحوها بقصد تدميرها من داخلها حتى لا يختنق غرقًا، لكن هذا التحطيم والتهشيم يعنى موته هو والإجهاز على حياته. تعيش شخصياته بصفة دائمة بين حروب تُفضى بهم إلى الموت والفناء فى هذه الحياة، سواء عاشوا مع أنفسهم أو مع من حولهم من الرجال والناس الآخرين فى هذا العالم. هُم لا يعتنون بقلوبهم أو نبضاتها التى تضمن لهم الحياة، فى اعتقاد أن الصراع هو الذى سيختطف حياتهم، بل ولعله سيختطفها عدة مرات مرة بعد مرة، ولذلك فهُم عندما يشعرون بتكثيف مُشدَّد يجتاز حياتهم يتمنّون الفناء على عَجَل.. بعد هذه اللحظة الفارقة، عندما يدمَّرون تدميرا، ويوضع كل واحد منهم فى مقامه الأعلى مع ما يُناسب مقامه من البُحران، ومن النشوة والابتهاج الغامر؛ فإنهم يزيدون من دفْع أنفسهم إلى الأعلى والأعلى. لا يستطيعون العيش دون هذه اللحظات التى تتضح بالظهور والارتقاء بهم إلى العلا على الدوام. هذه هى تمنيات شخصيته هولوفرنس **HOLOFERNES** كإنسان لِمَا بعد الإنسان الذى يُحس – حتى ولو

أوسعوه ضربًا – أنه يستطيع أن يعشق ويُحب الذى يسحقه ويــدوس عليــه بالأقدام، والذى هو أقوى منه، هذه هى الشخصية التى يروق له أن يعــشقها وحدها. إن حياته حياة الألم الكبير الحقيقى، الحياة التى تغطيهــا الملنخوليــا المظلمة، تغطى كل شيء فى حياته ... انتــصاراته، وكلماتـــه، وعباراتـــه، إنسان لم يتقابل معه أحد من قبل، كان قويًا أكثر من كل الأقوياء الذين قابلهم. هكذا يضع كاندولس خريطة كل حياته، وسعادته، على المحك (طبعًــا كمــا أراد له هابّل أن يكون فى أشعاره: البطل أوهلاند **UHLAND** فى مــسرحية **GLÜK VON EDENHALL**). وهو الأمر نفسه الذى يدفع بشخصية جولو **GOLO** – (فى مسرحية: **GENOVEVA**) عندما يبدأ بعد وقوعه فى الذنب والخطيئة، مستمرا فى خطاياه خطوات بعد خطوات دون أن يأبــه لــشيء. يُعبر هيرودس فى وضوح جلى عن كل أشكال الأحاســيس وطُرقهــا لهــذا النموذج من الأبطال، إيضاحًا دقيقا يكشف عن إيماءات رائعة تتناسب فى دقة وحكمة مع هذا النوع من الأبطال، عندما يدافع عــن فكرتــه بالقتــل أمــام ماريامن إذا لم تعُد إليه هاجرة أنطونيوس:

ICH WÜRDE NICHT DEN MUT ZUR ANTWORT HAHEN
WENN ICH, WAS ICH AUCH IMMER WAGEN MOCHTE,
DES AUSGANGS NICHT GEWISS GEWESEN WÄRE.
DAS WARE ICH ABER, UND ICH WAR ES NUR ,
WEIL ICH MEIN ALLES AUF DAS SPIEL GESETZ !
ICH TAT WAS AUF DEM SCHLACHTFELD DER SOLDAT
WOHL TUT, WENN ES SEIN ALLERLETZTES GILT.
ER SCHLEUDERT DIE STANDARTE , DIE IHN FÜHRT,

AN DER SEIN GLÜCK UND SEINE EHRE HÄNGT,
ENTSCHLOSSEN VON SICH INS GEWÜHL DER FEINDE.
DOCH NICHT, WEIL ER SIE PREISZUGEBEN DENKT:
ER STÜRZT SICH NACH, ER HOLT SIE SICH ZURÜCK,
UND BRINGT DEN KRANZ, DER SCHON NICHT MEHRDEMMUT,
NUR DER VERZWEITLUNG NOCH ERRICHHAR WAR,
MUT, DEN KRANZ DES SIEGES, WENN ZERRISSEN, MIT.(*)

تصل شخصية جولو إلى الاضطراب فالانكسار، ما بين التوتّر والعصبية والتردد والشك فى داخله بما يعنى له انهدام استقلاليته؛ فهى النهاية والختام لكل ظالم مُستبد، شعور مسبق فى قلبه بقُرب حدوث شيء. حسٌ داخلى، يشير إلى

(*) لم يكن جوابى شجاعة أو إقداما
حتى لو قصدتُ أنا ما قصدت
أنا لا أعرف حل العُقدة الأخيرة.
لكننى متأكد من وجودى فيها، وذلك لأني
ما دمت خاطرتُ فقد فعلتُ كل شيء!
فعلتُ ما فعلت، كأن الحرب فى ميدان القتال،
عندما كانت لدى فُرصة لأن أفعل..
كانت هناك رايتى التى تقود
السعادة وتتعلق وتتصل بالشرف
كدُردُور – دوامة فى وجه العدُو
لا لأنه يئس وأراد الاستسلام
بعدها ليهرُب إلى الجحيم، ثم يعود
ومعه إكليل من الزهور، مثل قلب بطل..
لم يصل إلى شيء، غير الوقوع فى الشكوك
فالمنتصر – وأينما انتقى الزهور – أو اقتطفها
فهى الإكليل أيضا
(الفصل الثالث، المشهد الثالث – ترجمة أريشى إشتفان ERŐSI ISTVÁN) .

رغبته فى "موت رائع" يليق بمقامه الأعلى، هذا هو ما يريده ويحنّ إليه، ليقف العالم مُوجِعًا بروح العاطفة فإذا قضى هو فهذا هو استقلال الفن للفن **L'ART POUR L'ART**. اجتاحت الخسارة كل الأراضى فأصبحت بورًا. جرّدت الفردانية كل مساعدة مقبلة من الأيديولوجيا التى لم تبحث عن طريق يُوصِّل إلى الحياة وإلى التراجيديا كما كان الأمر عند جوتة الذى كان يرى فى التراجيديا التطور والأمل والرقى حتى لو كان التدمير هو الثمن. وُلدت الفردانية عند هابل من ظلال التراجيديا، ومن هذه الرغبة التى تُداعب روح الإنسان، ذاهبًا إلى البحث عنها لبدء الحياة من جديد. شيللر هو الآخر يشبه هابّل فى تطلعاته وأمانيه.. فكل شيء قبله كان بسيطًا ساذجًا **NAIVE**.

قبل ذلك الوقت؛ عاش الناس لأنفسهم فقط.. وجودهم لا يتجاوز الشرعية والحاجة الشخصية، يحلمون بالحقيقة، وكل واحد يتأمل هذه الحقيقة فى عالمه الخارجى من وجهة نظره الشخصية. هؤلاء البشر لم يعرفوا غير العبودية والخدمة، لا يستطيعون تأمّل أو تصوّر حياة الآخرين، بل يظنون أنها لا تختلف عن حياتهم .. حياتهم التى تقذف بكل واحد منهم على حدة، ورضاء بالمقسوم، راضين بالخيال الشعرى فى الشعر، ليبقوا مستمرين قانعين بالاستبداد وحكم الطغيان. ليس عجيبًا ولا مُستغربًا أن يعيش هابّل بفكره وأفكاره خاصة فى أُخريات أيامه فى رحب العصر القديم أو فى العصر السُلافى **SLAV** وعالمه (مسرحيات: **JUDIT**، **HERODES UND MARIAMNE**، **GYGES**، **MOLOCH**، **DEMETRIUS**)، عصرٌ يتمتع فيه السلطويون بالدماء النقية وحدها، ولا يجرؤ إنسان على الاقتراب منهم أو يمَسُّ سلطاتهم وأدواتهم القمعية الشاذة، ولا حتى الذين يطالبون بحقوقهم

الشرعية والإنسانية. شعب يعيش بين الذل والفاقة والبؤس، أما الرجال الذين يحاولون الانتفاضة أو التمرد، فقد كان عددهم قليلاً ولا يُذكر.. أصدقاء طيبون وزوجات يُحببن أزواجهن بشرف وإعزاز تخلّقت فيهن الفردانية يتنفسن الصعداء ليقفن فى وجه العتاة نِدًّا لندّ. الفردانية تقف فى مواجهة الفردانية، كل فردانية تجمع قُواها وكل ما وسعها من حيلة لتواجه الفردانية الأخرى، هذه القُوى المتصارعة التى تواجه بعضها، أجبرت العتاة على أن يصيروا أكثر استبدادا وانتقامًا، ما زاد كذلك من إصرار الجانب الآخر، وهو ما أتى بتمرد العبيد وثورتهم. من واقع النظرة السطحية الخارجية قد يبدو أنّ النساء (شخصيات: يهوديت، ماريامن، رودوب **RHODOPE**) تحمين أنفسهن دفاعا عن حياتهن، ضد العبودية والرّق، لكن الحقيقة هى أنهُنّ اندفعن بقوة إلى جانب الرجال الأحرار. كان الجميع فى توْقٍ إلى الحرية والفكاك من الأسْر الغادر، فانطلقوا مندفعين لتحرير أرواحهم، بعد أن حرّكتهُمْ مواقفهم وكانت السبب المباشر فى مواجهة المستبدين، وفى تمردهم، وليس العكس.. تراجيديا الفردانية هى نفسها هذه المسرحيات. قوتان عارمتان تقفان متضادتين وجهًا لوجه ومعهما أيضًا وفى مواجهة أخرى قُوى أولية ابتدائية تبحث عمّا يتحدث عن الحقوق المشروعة، وعمّا يتحدث عن الحقوق غير المشروعة؟ هذه الصدامات والصراعات بين وجهات نظر مختلفة ومتباينة لم تُفصح إلا عن نوايا كل فريق لتدمير الفريق الآخر. وتبقى أشعار هابل، حتى لو جاءت كأحداث أو أضغاث أحلام، أو استهدفت الأشعار فى معانيها مصير هؤلاء الناس ومصير الشعب، تبقى هذه الأشعار هى الخميرة **YEAST**، وهى الزّبْد لتعاليم الدراما الكلاسيكية، لكن الصانع أونتال يعترف بصورة

كاملة بالنموذج القديم فى إصرار عليه، بينما يسير الأمير إرنست إلى الاتجاه المعاكس قاطعًا طريق السعادة والحياة عن الجماهير تحقيقا لوجهـة نظـره. (فى هذا الموقف يكون مضمون الفكرة ضعيفًا من زاوية التجريد؛ إذ يتضمن المضمون شيئًا من فكرة السياسة الحقيقية عند بسمارك(*) لكن الشكل الخارجى للفكرة – رغم تراجيديته – يعود إلى التعاليم والمبادئ القديمـة). شخصيتان هامشيتان، تيت **TEUT** فى مسرحية (مالوخ **MALOCH**)، وتيودا **THEODA** فى علاقتهما، ثم هيرام **HIERAM** بطل مسرحية مالوخ يعيشون الحياة التراجيدية نفسها هذه. يتعلق بالسؤال أيضًا عدة فروق فى المضمون، أنّ فكرته جميلة وقابلة للحياة، لذلك فالسعى هنا هو طريق البداية والانطلاق إلى هذه الحياة، لكن الحدث – والفكرة الوليدة، والحقيقة – والأولوية، والوسيلة وما يُشبهها، تبقى كل هذه العناصر فى (العلاقة) بين هذه وتلك، لكن هولوفرنس يبقى شاعرًا فى مكانه، يبقى بحلمه الكبير وبين ثناياه، وأنّ الآلهة القُدامى قد ماتوا وفَنوا، وليس هناك أمام الإنسانية من هدف إلا بعث إله جديد. يُحطم نبوكودونوزور **NABUKODONOZOR** هذا الهدف عندما يُفكر هو الآخر فى فكرة أخرى، فكرة ليست جديرة بالاعتبار؛ يُنادى بنفسه إلهًا، حتى يستطيع إحلال نفسه بهذه الفكرة. مرة ثانية تعود تراجيديا هيرودس لتُعبر عن علاقة المصير.. تراجيديا هيرودس التى تسير سيْرًا أبديا ميلوديًا مُتسق الأصوات والنغمات، إلى ثيمة الحب وإلى التنافر والتعارض

(*) الأمير أوتّو ڤون بسمارك (١٨١٥ – ١٨٩٨) – OTTO VON BISMARCK، سياسى ألمانى، وأول رئيس وزراء فى الإمبراطورية الألمانية التى سيطرت فى الفترة ما بين أعوام ١٨٧١ – ١٨٩٠– المترجم.

الأبدى هو الآخر بين الفكرة والحقيقة، وإلى انكسار الأحلام أمام الحقــائق، حتى ولو كانت الحقيقة والحُلم تُحققان هذه الرغبة وهذه الأماني:

ZWEI MENSCHEN , DIE SICH LIEBEN , WIE SIE SOLLEN , KÖNNEN EINANDER GAR NICHT ÜBERLEBEN .

UND WENN ICH SELBST AUF FERNEM SCHLACHTFELD FIELE ,

MAN BRAUCHTE DIR'S DURCH BOTEN NICHT ZU MELDEN,

DU FÜHLTEST ES SOGLEICH , WIE ES GESCHEHN ,

UND STÜRBEST OHNE WUNDE MIT AN MEINER!

.... SO IST'S! SO IST'S !

ALLEIN DIE MENSCHEN LIEBEN SICH NICHT SO!(*).

أُلخص هنا قول كاسنر: "تلخص شخصية ماريامن كلمــات الــشاعر، وتموت صامتة، مثل الشاعر الكبير فى رفعته وقامته الكبيرة، ومثل ســرّها الوحيد. إنها تضع أمامنا ما حلُم به الشاعر، لكن ما دام الحدث قد حدث، لكنه أصبح شيئًا آخر غير الذى فكرّ به الشاعر؛ فالحياة تهرب من أمام نــاظرَى الشاعر، وحينما تصل إلى النهاية فهناك تكون التراجيديا". الشخصية الثانيــة

(*) إذا أحْببنا بعضنا، كما يكون الحب،

فإننا فى كل الأحوال، لن نعيش إلى الأبد.

وإذا ما وصلنا إلى ميدان الحرب البعيد،

فلن نكون بحاجة إلى المعلنين عن الأخبار،

سوف تشعر فى الحال، بدل أن تعيش الحادثة،

وبلا أى جروح، سوف تموت معى!

.... هكذا فى الحياة! هكذا هى!

لكن الناس لا تُحب بهذه الحقيقة

(الفصل الرابع – المشهد الثامن – ترجمة أريشى إشتفان ERÖSI ISTVÁN).

(يهوديت) هي مثال حي للقوة، فالحدث عندها تراجيديا من نوع آخر، مثال على الحُلم المولود أو الحلم الميلاد، بل ولعله أقوى الأحلام إذا كانت الحقيقة الخام مطابقة ومتماثلة مع ما كان عليه الحلم، أو إذا كان الحُلم – كما تعودوا أن يقولوا – "سوف يتحقق". فجولو والملك كاندولس يلعبان على خصائص التراجيديا، ولذلك فهما يشعران بهما كعروسين من عرائس السيرك المُسلية، جمهور وأبطال، وحياتها جميعًا في أحد عروض المسرحية. تتحول روح جولو إلى تعاليم من الشعر. الأول يفيض تحليلا في هذه النفس البشرية – شعرًا، وفيما يفعله الآخر من فِعال وأحداث، ثم الحدث الانعكاسي الذي يتبع هذا التحليل، وتبقى الحقيقة على مرمًى بعيد من الاثنين: الشاعر والمحلِّل في حالة وثبة مفاجأة إلى الوجود، فكل منهما يتألق بين لحظة وأخرى، حتى يصلا إلى الأعماق وأشدّ أنواع الآلام وتنافر الأصوات وحالة اللا انسجام. عند كاندولس الحالة شعرية (تتصل بالشعر) حُلم يوشِكُ على الولادة من بطن التعاليم ورحمِ المبدأ.. إن رغبته الجديدة والمتجددة لا تعنى له إلا إنسانًا مُجهدًا مُتعبًا ضاق ذرْعًا بالقديم – وقع على بُعد من الحقيقة – في خَضم رمز الحياة، بادئا اللعبة من جديد. وهو في بُعده البعيد يرى في وضوح نُبوئي أنه لا يُبصر ما حوله من وجود، هو الحقيقة ذاتها، لكن ذلك يحدث حين تتضح الرؤيا له أمام كل ما اختصره، وساعتها يقف في مواجهة التراجيديا؛ حينها يتفحصها جيدا، ويتأمل قُواها .. هذه القُوى التي تُقدم له ولموقفه النموذج التراجيدي – بعدها وعلى هذه الصورة تحديدًا يأخذ طريقه إلى الموت.

لكن .. إلى أين يصل الناس – والشخصيات الكبيرة فى المسرح؟ إلى لا شىء. فالناس – والشخصيات الكبيرة كبار بالنسبية، هم أكبر نسبيًا من آخرين، ويمثلون فروقًا بينهم.. والفرق يكمن فيمن هو؟ وعلى أى قدر هو فى حاجة داخلية؟ أو بعبارة أكثر دقة: هل هذه الحاجة الداخلية كبيرة بما فيه الكفاية لتُغيّر من حالة الدمار إلى حالة الكثافة التراجيدية؟ فشرعيًا، تتكسّر وتنهار بعض العلاقات، لكن بعضها من ذات العلاقات القوية – وبكل أحداثها الجريئة – تستدعى أصحاب المصائر المسروقة التى ديس عليها بالأقدام.. ثم بعض آخر يستدعى الأمر شيئًا آخر، دفعةً ناعمة ناحية الانزلاق لتستقر العجلة فى مكانها. من الزاوية التراجيدية هناك تناقض ذاتى وهمى، وآخر موضوعى حقيقى عند الرجال – والشخصيات الكبيرة، وهم الذين على تمام الاعتقاد بأنفسهم وأدوارهم، وبصورة شرعية وبأنّ لهم الحق فى هذه العلاقة بحكم الهالة الكبرى التى تعتلى هاماتهم، وبالصورة نفسها التى يُقدمون بها هذه الأدوار على خشبة المسرح. هُم على اعتقاد ويقين بأنهم يُحركون كل شىء، لكن أدوارهم هى التى تدفعهم دون أن ينتبهوا إلى ذلك، والأحداث هى مصدر هذه الحركة.. هُم يؤمنون بأنّ شخصياتهم قابلة للعيش والحياة، وأنهم يتصرفون بذكائهم وبالانطلاق من وقائع الأحداث، لكنهم لا يفهمون أنّ هذه الأحداث والتصرّفات إنما هى وليدة الحاجات الحديثة ومتطلباتها الرئيسية وهُم المنفذون لها فقط. كان لا بد من أمرٍ أو شىء يصل إلى الوجود، وعادة ما تكون على الجانب الآخر شخصية هدفها وقُدرتها وأحوالها وظروفها تدفعها دفعًا إلى حاجات وحاجات. حينئذ تدفع الشخصية الكبيرة إلى تحريك كل ما هو قابل للحركة، وظل ينتظرها طويلاً على أحرّ من الجمر.. وماذا

بعد ذلك؟ تُحس الشخصية الكبيرة أنها هى المصدر الأول، وأنها صانعة ما لم يقدر عليه الآخرون. تعتقد الشخصية الكبيرة وسْط وسائل أهدافها هذه - التى هى هو - ولو للحظة واحدة أنها هى الوسيلة، وأن هذه الوسيلة قد تنامت وخرجت عن طورها، بل وأن عليها استمرارية هذا التنامى والصعود إذا ما وقف أى شيء أو أى شخص فى طريقها. تراجيديا (MOLOCH) دليل دامغ على ذلك. يُقلق (كارثاجو KARTHAGO) هرب (هيرام HIERAM) الذى ينوى الانتقام وسيلةً ليضع الهمجيين فى مقام الآلهة بدلاً من عبادة الوثن الإله الزائف لمولوخ الذى لم يُعد يؤمن به. وليبْقَ الإله بين الهمجيين لأنهم فى حاجة إلى إله يعبدونه، لكن هذا الإله أضخم وأكبر عطاءً من هيرام، ولهذا فهو يُدمر نفسه أيضًا عندما يعتبر الوسيلة هى إبداعه الشخصى، ويضع قوته فى مواجهة مع مواجهته ذاتها.

طبعًا كان ذلك فى العصور والأزمان القديمة، لحظات تاريخية لطبيعة موضوعات وثيماته. زمن انحدر فيه العالم إلى خراب، ومن وسط هذا الخراب بدأ عالم جديد آخر فى التكوّن والظهور، عندما كان التطور يستنهض الحاجة، وعندما كانت تصرفات الإنسان وأحداثه جِسرًا صغيرا يعبُر به إلى سلسلة من التصرفات والأحداث. يسقط ديمتريوس مع سقوط التوحيد بين الكنيسة الشرقية والكنيسة الغربية من جديد. أنقذ رجال الكنيسة من الكهنة والقساوسة الكاثوليك ديمتريوس قبل أن يقتله مبعوث قاتل يُسمى بوريس BORISZ، ليكون هو وسيلتهم فى هذا العمل الكبير، لكن الفكرة تسقط معه. أعطى اتحاد مقاطعة بافاريا الفرصة لأجنس برنورين فى نهاية حياتها بتقبّل الموت، وبعدها عاش أميريان من أُمراء بافاريا طوال حياتهما

يعانيان سوء حظّهما. وهيروس يأمر باغتيال طفل فى إحدى دور الحضانة لأنّ مصيره يتعقب ماريامن ويدفعها إلى الموت، ومع ذلك تبقى له المملكة التى لا يستطيع الدفاع عنها مستقبلاً. والمسيحية (فى نظر ماريامن هى الإحساس المسيحى الذى قاد إلى التمرد) التى سوف تُدمر ملك الوثن الكبير، تُعدُّ وتُجهز جهازا ميثولوجيًا عالميًا يجتاح العالم، وتشحذ همّتها حتى لا يجتمع برونهيلد وسيجفريد أبدا، حتى القضاء على سيجفريد قضاءً مُبرما.

على قدر ما يكون الناس متناسبين أو ذوى صلة كبيرة وصغيرة، كذلك هى مؤسساتهم ودوائر أعمالهم. والنسبية فى هذه المؤسسات وما شابهها حسنة كانت أو سيئة أو ذات قوة حقيقية أو فعالية فاعلة، فإن القرابة أو العلاقة فيها تُصبح علاقة تجريدية. فالعلاقات الوجودية فى موقفها المُفزع ومُوقعِ الرهبة فى النفس داخل نشاطاتها التى ترى فيها – مرةً بعد مرة – أنتلجنسيا قوية يتكسر على شواطئها العديد من الهجمات التى لم يصل زمنها أو فعاليتها إلى زمن آخر لتستبدل فيه مؤسسات أنتلجنسيات بأخرى هكذا يسير الناس والمواطنون إلى حتفهم، وإلى مواطنة ناقصة غير صالحة وغير مفيدة لإعداد شرف مواطنى لدى المواطنين حين يكونون تحت قهْر الضغوط والاختناقات الحياتية اليومية.. وهكذا يُدمر هابّل الشرعية والصحة فى درامات الملوك التى كتبها.. تموت بين، ومع الجماهير عدة شخصيات مسرحية: كاندولس، هيرودس وهما يحاولان التصحيح والتعديل. كاندولس يرى عبْر عدة أشياء، ويفهم لكن متأخرًا هذا الموقف. يرى أنّ العالم نائم فى حالة سبات عميق. وويل لمن سيوقظه من أحلامه فى نومه، مهما كانت قيمة ما يُقدمه لهذا العالم أو ما سيُقدمه كتعويض عن فترة النوم.

تكشف قوة العلاقات عند جريلبارزر عن الإنسان فى مواجهته لنفسه وذاته. فى مسرحياته الموجودون فى الوجود هُمْ على حق وعلى صواب، والمذنبون (الموجودون فى الوجود أيضًا) هُم المتمردون على النظم والمؤسسات. أما عند هابّل فالموقف ينقسم إلى قسمين، إلى حاجتَيْن تحديدًا فى حالة دوام لا ينقطع، كما هو فى الطبيعة دوْمًا. شىء أو حاجة، فى مواجهة شىء أو حاجة أخرى تتضاد معه، وتدفع الطبيعة الإنسان أن يتصارع مع الشىء أو الحاجة المضادة له، أو التى تقف فى طريقه، وما هو قليل إذا ما هزّ نقيضه هزًا عنيفًا، لمواجهة كل من يقترب منه، من كل جرىء جسور. تنطلق التراجيديا من صُلب الوجود، وتتْبع، وتأتى مقبلة من التشخيص(*)، وحيث حركات الشخص وقُدراته حرة بكامل عناصر الحرية المُبهمة. كما ذكر هابّل.. **UNBEGREIFLICHE FREIHEIT**(**).

ومع ذلك، يبقى جزء منها، أو تبقى هى جُزْءً من الكل. مع أن الكل تُحركّه أشياء أخرى، قوانين أخرى.. وهنا، ولذلك، ولهذه الأسباب يحدث الاصطدام مُتجها إلى الوجود. إن العنصر التراجيدى لرغبة الإنسان أو نواياه أو مقاصده ليس هو الاتجاه الذى يسير إليه، على غرار الذنب الناشئ عن سبب، والذى يستبعده هابّل بكل صرامة من النظرية التراجيدية عنده، ويسير إلى الرغبة مباشرة فى خط مستقيم؛ لهذا تبدو دراماته – من هذا المنظور –

(*) التشخيص INDIVIDUATION : إضفاء شخصية مميزة على كذا. والتشخُص هو عملية يُطور بها الفرد والممثل شخصيته الخاصة، كوجود شخصى أو كوجود فردى – المترجم.

(**) عن الحرية المُبهمة التى لا يُسبر غورُها – المترجم.

مختلفة متفرّدة، فالبطل عنده سواء كان شخصية حسنة أو سيئة فلا بد له من التدمير والخراب.. هكذا هو الإنسان والشخصية المسرحية ووضعيته مع التمامية والمجموع ونضاله وصراعاته. عند هابّل لا يوجد غير احتضان اللقاءات ولقاءات النشاطات، حرب ثنائية لأى إنسان، وصراع عادة ما ينتهى إلى السقوط والهاوية، فى شكل واحد على الدوام، بصرف النظر عن الحق بجانب من وضد من. فالبشر يتصرفون بحسب الحاجة إلى شىء، فى وضْع بعيد عن أى تقييم لأى أخلاقيات أو سلوكيات.

هذه الأخلاقيات غائبة تمامًا فى درامات هابّل، فإذا ما كانت الأخلاقيات تلعب دورًا مهمًا فى التراجيديا، أو حُكْمًا فاصلاً فى خواتيم الأحداث، فإن النهاية الحسنة والجيدة تحتل المقام الأول قبل السيئة. كل التراجيديات بصفة عامة تحاول الوصول إلى الحد الأقصى من الإجادة وإعلاء الوجود، ليس فى أعمال هابّل لكن فى جميع المسرحيات، لكنها عنده تأخذ مسارًا يجنح إلى الفهْم والإدراك. يتوافر الحسن والسيئ فى جناحَى التراجيديا فى أعلى معانيها بل إن النظرة المُثلى فى هذا العالم تظهر وفى أقوى معانيها؛ حين تُواجه المعانى والحقائق الكبرى صراعًا لا يستطيع أن يقف فى طريقها. لو كان عند شخصية ديمتريوس شىء قليل من عدم الشعور بالوعى؛ فقد كان بإمكانه أن ينجو وينجح. منيسك MNICZEK يُوجّه له الإساءة فى وجهه لأنه يريد التمسك بالأخلاقيات، ولذلك فهو يُضحى مع ابنته ليبقى شريفا وخلوقا. كما أنّ أجنس بأخلاقياتها المثالية تفقد مبادئها والشرف هو السبب.. ولو كان الشرف والتمسك به على رءوس هذه الشخصيات المسرحية لما هدّد أى حادث حبيبة

ألبرخت. فى شخصيات ماريا ماجدولنا الكل يقتل المعانى السامية للشرف. رودوب كانت نموذجًا للمرأة الحقيقية فى تمسكها بكل شريف وصادق فى صداقتها لشخصية چيچسن GYGESN، وترفّع كاندولس هو الذى يُسبّب التراجيديا. كان بإمكان جنوفيفا الفرار من أمام جولو لو كانت لديها أدنى درجات الشجاعة والنبالة، إذن لحقّقت أجمل الضربات فى إعلاء التراجيديا. بساطة سيجفريد تقتله بالضربة القاضية. إخلاص شخصية هِيجِن HEGEN يجعل منه قاتلاً... مصير الإنسان غير مرتبط بالمرّة بأن هذا الفِعل حسن أو سيئ، بل لعل الصورة تبدو كأنها تحمل إلى التراجيديا تشاؤمية شوبنهاور. كل هذه العلامات والتصرفات يراها هابّل كجزء من هذا العالم وليس كل العالم. فالحاجة المسيطرة تعلو فوق هذا وذلك، فوق كل حسن أو سيئ؛ ولهذا فهو يذهب مباشرة إلى إبراز الضديْن: الأخلاقيات واللا أخلاقيات. يفهم هابّل نسبية الأخلاق فى هذا العالم على أنّ لكل نسبية أخلاقية قيمها وتقييمها، وأنها تصحبُ معها فى ثناياها النور والأمل، لكنه فى الوقت نفسه - ولو للحظة واحدة - منطق الأخلاقيات والقيم الشريفة؛ بل ويرى كذلك أنّ أحداث الإنسان وتصرفاته، وبمعطيات حاجاتها هى معطيات الحياة نفسها بأجمعها التى تعطى للقانون الطبيعى السبب فى تحرّك القيم الأخلاقية عنده. الأخلاقيات عند هابّل تُمثل مشكلة فى مُتتابعاتها ومتلاحقاتها، والإعلان عنها وتحقيقها شأن تجريدى خالص، وأمر نسبى فى المضامين.. تمامًا مثل الإعلان عن الشكل فى حياة الإنسان المصاحب له إلى الأبد، ثم، مثل خوف مَنْ هُم فى الدرجات العليا فى مواجهة حاجات يأتى بها العالم.

هذه النظرة والرؤية العالمية تقضى على كل حدث شيطانى وكل فساد أخلاقى أثيم، وكل باطل وكل ردىء حقيقى، أو على الأقل هى نظرة تُقَيّم الدراما وتشير عليها بالتيقّن من الباطل، ومن عدم القيمة. فى عالم هابّل الدرامى لا يُوجد – فى حقيقة الأمر – إنسان شرير، فشخصية المُغوى SEDUCER فى مسرحية ماريا ماجدولنا لم تكن شريرة، لكنها لم تكن تمتلك العمل بالجد والإجهاد، روحٌ متوسطة الحال، ولم يكن لها أن تترك فتاتها الحبيبة عندما تعرّض شقيقها إلى اتهام بالسرقة، أو عندما رفض الأب الإنفاق على دوطة المهْر – وهذا شيء مهم – فلم يفكر المُغوى، ولا للحظة واحدة – أنه سيترك حبيبته يومًا ما. ولمّا لم يكن هناك تآمر ولا مخادعة، فليس هناك إنسان شرير مخادع فى هذا العالم. يظهر جولو، وهيرودس أمام أعيننا كشخصيتين خارج أخطائهما، شخصيتين حسنتين رائعتين. إن أعظم جوانب التراجيديا وأعمقها عند هابّل هو أن شرور رجاله الجيدين ليست أصلا فى سلوكياتهم؛ لأنهم مُجبرون عليها وتقع هذه المعاصى والشرور فى طريقهم بالجبر، ومع ذلك فهم يتنفسون ويعيشون بيننا فى هذا العالم. فى أساطير القرون الوسطى يخرج من بين العاصين ومحترفى الشر فرسان أنقياء الروح رغم عُنف الشرور وشدّتها، ومع ذلك فهم فى حالة اضطرار لفعل الآثام والخطايا. يقدم هابّل شخصية إيفان IVÁN(*) بكل ذكرياتها الفظيعة ويريد أن

(*) إيفان: هو بطل مسرحية أليكسى تولستوى (١٨٨٣ – ١٩٤٥) - ALEKSEY TOLSTOY الروائى الروسى الذى قاوم النظام السوفيتى، ثم أعلن التأييد له بعد ذلك. وهو مؤلف مسرحية (إيفان الرهيب IVÁN GROZNIJ) كتبها فى عامى ١٩٤٢، ١٩٤٣، مسرحية نثرية فى جزءين، عن

يصفح عن هذه الفظائع. ولده يشبه شخصية ديمتريوس فى اندفاعها وحماسها واتقادها وجموحها، لكن هذا الجموح كان هو الصفة الغالبة على بقية جماهير روسيا آنذاك. كان يمكن أن يكون ديمتريوس على هذه الصفات نفسها لو لم يمُت مبكرًا. إذن، فوجود السلطات هو الذى يُوَجد المستبدين.

فالإنسان، والعلاقة القوية الخارجية بامتلاك السلطة تأتى فى مقدمة التعبير وأولياته. هذه السلطة وبكل ما تُجنده من إمكانات وإمكانيات وفُرص، تعطى لبعض البشر المستحيل حين تكونِ كل الإمكانات فى قبضتهم ورهن إشارتهم؛ لذلك انشغل هابّل طوال حياته بدرامات الملوك، وما هو إلا الفردانية فى أعلى قِمّتها وأعنف عنفوانها، وهنا تنحاز الأحداث والأفعال إلى الصيغة التراجيدية فى كل موقف من المواقف "فى"، "و"، "كيف"، "ولِمَ"، ولماذا يقف الناس وتقف الشخصيات مواقف بين كفّتى الرحى؟ فإذا كان النزال ثنائيا بين قوتين عنيدتيْن كبيرتيْن لا تأتى كل منهما بأى مضايقات أو صراعات، فإذن: لماذا تكتنف الأحداث المعضلات والاضطرابات، إذا تصوّرنا أنّها يمكن أن تقف فى طريق الإنسان؟ إن تحول الفردانية إلى الصورة التراجيدية يستتبع الملكية الرمزية، وهنا تحديدا تنطلق – وبكل قوة – الدراما الحديثة مقبلة من عند شكسبير. فملوك شكسبير نموذج حقيقى للملوك والملكية، والامتلاك، ليسوا رمزا من الرموز، فى خلفياتهم التى يلعب الممثلون أدوارهم أمامها كانت حاضرة وظاهرة للعيان، كحضور وظهور

شخصية القيصر الروسى إيفان الذى حكم روسيا فى الفترة ما بين أعوام ١٥٥٣ و ١٥٧١ حين دمّر موسكو بآلياته العسكرية الرهيبة – المترجم.

العصر الإليزابيثى فى إنجلترا. وهابل – وهو يشير إلى من سبقوه من كُتّاب الدراما – يريد التدليل على أنّ كل مسرحية فى كل معانيها ومعالمها تُعطى مكانًا خاصًا وحجمًا مُعينًا للجو العام للعصر. لكن "الكل" مع أنه "واقعى" عند شكسبير، إلا أنه ليس "واقعيًا"، إنما هو رمز لشيء آخر.

(٢)

فى العادة، فإن الجوانب المتضادة تكون على أشد ما يكون من الوضوح. وتحديدًا أذكرُ عندما لم يُشر أحد إلى مشكلة الأسلوب عند هابّل، باعتبارها النقيض الأكبر. يذكر أوتّو لودفيج عندما كتب نقدا عن شخصية چولييت JULIÁ :

"HEBBEL HAT DIE UNVEREINBARSTEN DINGE IN SEINEM DRAMA VEREINGEN WOLLEN : MODERNSTEN STOFF, SHAKESPEARISCHE CHARAKTERISTIK UND ANTIK FORM".(*)

وهو بنقده هذا يشير مرة واحدة إلى مجموع درامات هابل.. الإشارة إلى إنسان الحياة الحديثة العصرية، بكل ما تحمله من نور وكشّافات مُضيئة على النسبية وعلى الشخصية وعلى الفروق الباثولوجية الدقيقة كعنصر من عناصر العبادة أو الدين التى يمكن دمجها فى حاجة نورانية وإشعاع نورانى، هو بعينه الذى يشير إلى دارة القمر وهالة الشمس. كل جانب من الجوانب

(*) هابل فى درامته بكل ما وسعه من رغبة فى الجمع بين الجوانب المتضادة على قدر كبير وواسع وممتد؛ فقد استعمل مادة أعظم الكُتاب قُربا إلى الحداثة والمودرنية، الشخصية الشكسبيرية، والشكل الأثرى القديم – المترجم.

المتضادة يضع المشكلة ضمن حاجاته الأولى، وهو بذلك يضغط على بقية الحاجات الأخرى إذا ما كانت هناك تقاطعات ومتضادات تابعة ومُستتبعة. هذه التقاطعات فى هذه الاتجاهات الثلاثة اختار هابل منها مشكلتيْن كبيرتين فى أقصى حالاتهما تعقيدًا وضمنّهما بحثه عن الأسلوب الدرامى المثالى، سيتّجهان إلى العنصر الثالث حين يتبع رؤية تراجيدية مقبلة ومنبثقة عن الطبيعة. الأولى: هى مشكلة العلاقة مع المصير، والاتصال بين الشخصية الفردية والحاجات؛ فهى من ناحية تتعلق بإبراز الشخصية المسرحية كمشكلة، كما تتعلق من ناحية أخرى بحاجة ثالثة تُضاف إلى الجانبيْن الأوليْن والعلاقة معهما. والثانية: مشكلة المحتَوى والمضمون الذى يُعبر عن المصير.. بمعنى كيف نشأ، وصعد، وإلى أى مدى يمكن له تحقيق النسبية وفق الحاجات التراجيدية؟ ماذا يُقدّم من وسائل تعبيرية لتحقيق هذه النسبية؟ وماذا يضع من أحداث تُطيح بالدراما إلى الهاوية؟ وإلى أى مدى يدفع إلى عالم هابل على وجه العموم؟

الشخصية الفردية والحاجات.. كل واحدة منهما تحمل رؤية قوية متكافئة عند كل منهما، ذكرنا قبلاً أنّ شكل الحياة – ومعايشة الحياة هى خبرة يطرحها النموذج فى شكل رسم بيانى تخطيطى.. إنسان فى لحظة تراجيدية مُعينة، يتقابل مع مصيره فى هذه اللحظة نفسها، تصير اللحظة والمقابلة هما المساحة التى تمتلئ بحاجات الإنسان، وآنذاك – وفى اللحظة نفسها ذاتها يحدث التغيير.. نعم، لكنّ هذه الشخصية الفردية وفى اللحظة نفسها تظهر كصنبور يصب فى الحدث عنده، فى معاناته التى هى حاجاته

الكبرى تحديدا. إذن يتقابل الإنسان – هو هنا الشخصية الفردانية – فى هذه النقطة المركزية ليلتحما إلى الأبد مع بعضهما، حتى يصلا معًا إلى طريق غير الطريق الذى اختاره كل منهما سابقا. فالمشكلة فى أسلوب الدراما هى فى هذه الطُرق التى تُبين وتفتح آفاق الأحاسيس كحاجة من أهم الحاجات المطلوبة. نعرف أنّ أسلوب الدراما هو النقطة الحاسمة للمشكلة، خاصة فى التراجيديات المكتوبة حديثًا، التى يتفرع فيها كل جانب من جانبيها إلى اتجاه آخر، ولا يلوح فى الأفق الوصول إلى تقارب بينهما. كان الجانبان هما النقطتان المشتعلتان بدرجة كبيرة. هكذا رأى هابّل مقابلة يهوديت، وهولوفرنس، كنموذجين للجانبيْن المتضادين، يتقابلان فى ساحة القتال واسعة الأرجاء، لكن لكل منهما عالمه الخاص الذى يُثقل داخله سياسة صنمية، وتوحيد باليهودية.. كل واحد منهما على تجريد مختلف، ومُعقّد، ومن الصعب تحديد حاجاتهما أو تعريفها، لكنهما، وفى هذه المقابلة بينهما وعند تلك النقطة يفقدان خصوصية الصراع والتعارض، ويسيران إلى واحد متحد، على اتجاه واحد ووحيد. لا يرغب أى من الاتجاهيْن – السابقيْن الماضييْن – أن يكشف عن مكامن القوة فيه، وليس بقادر على الإعلان عن قيمة هذه القوة أو مدى حجمها، لأنّ الإنسان فى حياته يجرى هنا ويسعى هناك بين عديد من الحاجات المُعقّدة محاولاً وضْعها فى حجمها الصحيح؛ ولهذا فهو يُنمى شخصيته حتى يكون على أحسن وضْع من الإنسانية. يحاول جادا أن يرتفع بكل ما هو عادى وأن يرتقى فوق ما هو شائع وعمومى أو مبتذل وغير مهذب، ومما حوله من عادات رديئة، لكن للوصول إلى هذه الآمال كان لا بد

من حصرها والتحوّط حولها حتى يلمس كلاً من نقطة القمة، لكن الوصول إلى نقطة القمة كان معضلة وعقبة لم ينجح هابّل فى تخطّيها فى محاولته الدرامية الأولى.. فهولوفرنس عند قمته الخاصة وسط ضعفه وتردداته لم يصل إلى هدفه الباحث عن النزول بقيمة الإنسان وتسويد سمعته إلا فى وقت متأخر. جاء بعد ذلك التعبير عن الحياة الروحية، جزء تضمنته أجزاء فى المنولوج المسرحى، وجزء آخر انزلق مُجَهدًا من الرثاء والشفقة – عاصفًا – إلى الأُبّهة والافتخار الرنّان، ترفع الحالة الجنسية الباثولوجية شخصية يهوديت من الخلفية، مع أنّ البيئة تلعب دورًا مهمًا مركزيًا له دفعَاته فى هذا الاتجاه. تضعها البيئة فى وضع بين العُذرية والترمّل، فى وعْى وإدراك، ولا شيء من الخبرة يوصلها إلى طريقة فى الحياة، بل استثارة ما بين دائمة ومتقطعة تهبّ بين الحين والآخر لتُعبئ حياتها من الداخل، تعمل هذه الاستثارة فى فصلّها، شأنها شأن الحالة الجنسية الباثولوجية عندها لتضع الشخصيتين يهوديت وهولوفرنس فى وضْع الإنسانية وبذلك يستطيعان من الخارج التأثير فى هذه الحاجات التى يحملانها فى شخصيتهما المسرحية، هذا التأثير العملاق الضخم الذى يعمل على أسلبتهما إلى ما يهويانه من العُلا. فى هذه المقابلة؛ فإن التصاق الشخصيتين، أو أى شخصية أخرى بما تهواه وتتوق إليه من ارتفاع أو صعود أو رفعة، فإنها تتغاضى آنذاك عن الضعف السابق وأساساته، حتى تصل المسرحية إلى الفصلين الأخيرين ليحملا إلينا وإلى الشخصيتين يهوديت، وهولوفرنس قُوى عميقة تؤثر فى رمز حالة الجنسية الباثولوجية، وتنفى وصول أى أهميات؛ وهى هنا الآن الحاجة على

المقابلة. التذكرة هنا، MEMENO لا تفيد كثيرا. إن أقصى ما تفعلــه هــو الإفصاح عن أهم جزء من الخلفية (المشهد المقصود، الــشعب اليهــودى)، مشهد لا داعى له من وجهة النظر الدرامية، رغم ما يحاول فيــه شــدّ أزر تأثير تزيينى لا أكثر. هذه الفكرة فى التراجيديا كان المشهد فى حاجة إليهــا؛ لأنّ ليهوديت إشعاعًا متشعبًا ومُشعًا على فكرة التوحيد وعلى كل نشاطاتها. هنا تصل تراجيدياها بسبب هذا الزواج، وشريك الحياة المتوقّع، الذى تلتصق به، كهدف، يُفضى إلى نقطة أو نقطتين يُشير إليهما هــذا الاتــصال. فــى مسرحية (چينوفيفا) يكون التكوين الفنى – التصميم والتركيــب هــو طــابع خلفيات الشخصيات المسرحية، أو أنها – بحسب وجهة نظرها – فى حاجــة تجريدية حتى تتأسس المسرحية وتتشيّد على النمط والأساس والحركة التــى تقوم عليها مسرحيات أخرى. هذه الشخصيات تأتى إلى هنا من حيث يأتون بخواص جروتسكية ملتصقة بجذور أرضهم وترابهم، وحيث يقترب المصير منهم؛ لهذا تأتى مسرحية (چينوفيفا) على قدر كبير من الثراء الفنى الأكثــر تعقيدًا والأعظم تركيبًا وتصميمًا فنيًا والنموذج الدرامى الناجح، لكــن هــذه الفكرة فى مضمون الدراما فيها، ليست بالقدر الكافى للتأثير فــى تحركــات الشخصيات والناس بكل التذكارات؛ لأنّ الجزء هنا فى هذه الحالــة ملــيء بالكثير، بينما جزء آخر متمركز خلف العالم ومُختفٍ عند أكثر الناس، وكثير منهم لا يعرفون عن مصائرهم شيئًا. هاتان الحالتان من الجُزءين عرفهمــا هابل وتعمق فى مدلولاتهما أكثر فأكثر عندما بدأ فى كتابة مسرحيته، وقــد كتب فى هذا الصدد قائلاً فى مذكراته:

"DAS DRAMA HAT DEN FEHLER SEINER IDEE – UND DAS IST FREILICH DER ÄRGSTE FEHLER DEN ES HABEN KANN .... DAS MENSCHLICHE HAT SICH IN DIE CHARAKTERE HINEINGRETTET".(*)

فى دراماته التالية ماريا ماجدولنا يوجد الإنسان، والعالم والإنسان، والمصير، وتوجد العلاقة بين هذا وذاك، مع أننا نرى ثمن التضحيات ونفهم أسبابها، لكنها فى چينوفيفا ظهرت بارزة فى مشكلة الأسلوب؛ فقد ألقى الضوء على الدراما وإبداعها كثير من الشخصيات، وكل منهم من زاوية شخصيته الذاتية، واللا عقلانية التى يعوزها التفكير السليم، والخطوط الباثولوجية. كان على اتصال والتصاق فى أعلى مراتبه مع الخلفية التى تُجهَّزُ قبل تمثيل التراجيديا لتنهض الوحدة مع المصير، وبهذا تقترب منه. هكذا يحدث اتصال جامعٌ بين كل الشخصيات، وبين الأحاسيس الشريفة للمصير الصادرة من أصول المواطنة والنامية دوْمًا، والسائرة إلى التضافر العميق والتضامن. تنمو شخصية هيرودس بلا أى نقصان فى تكوينها الفنى أو متتابعاته، ومعها حياته أيضًا، من خلفيته وحدها.. هو الموقف الذى وُلد به تمامًا، لكن استمراره فى الملكية أعطى له الفُرصة والإمكانات ليكون على هذه الصورة. كما أنّ تراجيديته، وتراجيدية مواجهته لشخصية ماريامن فسببها هو الاتصال السيئ والردىء معها، فبعد السياسة، والإثارة الجنسية الشهوانية، والصداقة، والهجْر، والسبق الذى لا نهاية له، بين لقاء روحى تتخلّق صورة امرأة جديدة منشقة من تربة الأرض.. تلُف هيرودس من عالم

(*) خطأ الدراما فى فكرتها، وهو أفذعُ أنواع الخطأ الذى يمكن أن يكون على وجه العموم ... فعنصر الطبيعة فى الإنسان يهرب إلى الشخصية المسرحية – المترجم.

ونقطة تمركز يتقابلان عندها.. هيرودس داخل روحه الهابطة المُنحطة التى أفل نجمُها، لكنه يمارس ممارسة غير مطمئنة تُفضى به إلى شخصيات على غراره كالملك كاندولس والهندى رودوف والإغريقى چيچسْن وممارساتهم البائدة. وهو فى عالمه الروحى هذا يلخصه فى جزء مرة، ثم فى جزء ثانٍ مرة أخرى تجتاحه شكوك متواصلة، وترددات، وعدم ثقة فى النفس، بسبب حاجة إلى معرفة كيف صبرت أجمل نساء العالم على تحمّل موقف تُقدمه فيه إلى چيچسْن. على هذه الصورة، مع أنّ العلاقات لم تكن قوية بمعنى القوة، إلا أنها صورة مكتملة عن كيفية العلاقات السياسية فى التراجيديا (كما فى شخصيتَى: **AGNES BERNAUERIN , DEMETRIUS**).

لذلك كانت نظرة هابل إلى الإنسان وصورة العالم أكثر واقعية عمّا كانت فى الماضى. فعنده ليس هناك "إنسان عام أو شامل" فى أى مكان على وجه البسيطة، فمهما عصفت أحداث تراجيدية بأمر من الأمور أو بشيء من الأشياء التى توحى بالجمال، وبالزينة، وبالتأثير الجمالى، فإنها تكون مُعدةً ومقصودة فى عصر من العصور. تحضُرنى ثيمة على الصورة نفسها لم يكتبها أحد، تؤكد أن أسلوبها ذاته لم يكن بالقدر المناسب أو المتكافئ. ليست مصادفة أن تكون ثيمة شيللر فى مسرحيته (المطالب بالعرش) هى الثيمة الرائعة عند ديمتريوس التى وجدها أكثر قُربا للعقل من مسرحية وثيمة (ڤاربك **WARBECK**). لكنّ ذلك كان بسبب الملاءمة التجريدية التى جاءت المادة عليها؛ فديمتريوس كانت ثيمة تراجيدية، لكن ڤاربك لم تكن كذلك، ولكنّ التزيين فيها كان حقيقة لا تُخطئها العين، وكذلك البواعث

والمحرّكات والدوافع، وفكرة المصير وصدارتها فى الثيمة، إلا أنها خالية من السلافيات. فتراجيديا هابّل لم تكن سلافية فقط فى عمومياتها، لكنها تضمنت الانقسام والانفصال بين الشخصية البولندية، والشخصية الروسية ومصالحهما المتضاربة. الأرستقراطية الروسية والقيصرية، وعلاقة الشعبين البولندى والروسى، وهو ما كان مطروحًا فى درامات أخرى، نما كل من الأحداث والخلفية حتى أصبحتا معًا وحدة واحدة، حتى ليصعب الفصل بينهما حتى فى الفكرة أو الثيمة. كل شخصية تتبع وتتخلّق من مكان ومصدر واحد، من بيئة واحدة حيث تعيش. طبيعى أن يكون الإحساس وعالم الفكرة ومساحة التفكير واحدة هنا وهناك.. وحتى لو بدرت بعض الاختلافات أو التضادات فى صورة من الصور، فقد كان الحسُّ يشير إلى مصدر هذه الاختلافات وإلى مصدر انطلاقها.

طبيعى أن تكون شخصيات هابّل مرتبطة فى قوة بكل عائلاتهم، فى ماريا ماجدولنا اختلط الأب بدم الأم، اختلاطًا تبيّن بعد ذلك فى ولديهما. كل واحد منهما ملك خصائص معينة، واحد ورث خصائص الأب بينما الولد الآخر امتص خصائص الأم وشخصيتها. فديمتريوس هو إيفان الرهيب فى سكناته وحركاته، بينما ورثت ماريا من خصال اليعقوبيين. ألبرخت فى مسرحية (AGNES BERNAUERIN) يشبه أباه إلى حد كبير، ولا ينتمى إلى جينات أمه إيطالية المولد.. طبعًا فإن ميراث هذه الخصائص ليس هو وحده الذى يُنتج الأولاد على هذه الصورة. لم يرسم أو يصمم هابّل فكرة الميراث الجينى متعمدا، فآخرون هم على النموذج والنمط نفسهما، عندما

تصل شخصيات هابَل إلى عتبة خشبة المسرح فإن الدراما تُبرز فى التوّ كلّ ماضيهم، وأسلوب تربيتهم، كيف قضَوْا طفولتهم، وهل كانت طفولة سعيدة أم سيئة؟ .... إلخ. لم ترث الشخصيتان كلارا، وكارولى KÁROLY خصائصهما الموروثة عن الصانع أونتال فقط، ولكن لأنهما استنشقا وشربا من التفكير الأخلاقى القليل الذى شباً فيه وبينه، وكان ما حصداه من هذا الميراث مُهمًا فى مصيريهما فى النهاية. نشأ ألبرخت في بلاط تشيكى طائش مصاب بالدُّوار أوقعه فى الغُربة والإحساس باللا انتماء أكثر من إحساسه بأبيه وأمه وأيضًا بدم إيطالى طائش. حالة يهوديت وماضيها شخصية استثنائية صعبة التقييم، وچينوفيفا بكل أفكارها ومشاعرها متأثرة بشدة ومطابقة لشخصية أختها الكبرى ومصيرها. كما نعرف الكثير عن هولوفرنس وعن فترة شبابه، ولأنّ من الطبيعى أنّ هذه الشخصيات التى أثّرت فيها قبلا فى وقت سابق أحوال أو ظروف مُعينة، فإنه من الطبيعى أيضًا أن تكون العلاقات ومعها الاتصالات بين هذه الشخصيات وبعضها، تتسم بأقوى قُوى التعبير وأشد خيوط الكثافة التى تلُف الشخصيات وتُكون خُطوطها وسلوكها، بل وتصرفاتها الحديثة.

لهذا تعيش شخصيات هابَل فى انعزال تام. وبسبب هذه العُزلة الروحية – النفسية التى تخترق حياتهم فإنهم حتى لو اقتربوا من بعضهم، لا يفهم الواحد منهم الآخر. عبثًا يعرفون بعضهم ويتشابهون أيضًا، فليست المعرفة كافية للفَهْم أو الإدراك بين الشخصيات الكبيرة – العالية، والشخصيات الصغيرة – الدنيوية نوع من الاختلاف العِرقى – العُنصرى الذى يقرر ويحكم على هذه

الشخصية أو تلك تبعًا للدوافع الصغيرة قصيرة النظر، ولا يأخذ في الاعتبار هذه القرابة الصغيرة بين الشخصية والأخرى، ومع ذلك فهي قرابة قائمة فعلاً، لكن الشخصيات المتماثلة لا تفهم بعضها بسهولة مثل، أو على غرار تقييمها المختلف، لن يفهم رجل ما امرأة ما؛ فأقوى الحب وأعنفه وأعظمه اشتعالاً وحُرقة لن يعبُر هذه المساحة وهذا الفضاء الذى تُسببه الفروق الروحية والجسمية، خاصة أن شخصيات الرجال والنساء عند هابّل شخصيات مُغلقة على نفسها، خجولة، تُقر بالحياء وتحتضنه، تقول ما تُحس به فى صدق وبراءة، وحينما تتكلم أو تنطق بشيء؛ فإنما هى الحقيقة بما يتلفظون به من كلمات وعبارات، ويشهد على ذلك من يتكلمون عنهم، بالصدق والوفاء؛ ومع ذلك فُهم – كشخصيات – لا تصل إلى أعماق النفس ولا إلى خلجات الروح العميقة. هيرودس الغارق فى الشكوك روحيًا وداخليًا، يشك فى حياة ماريامن، ومن هذه الشكوك تتولد عدم الثقة، ما يؤدى إلى أى أسباب حقيقية لهذه الشكوك التى تصل إلى تراجيدية المواجهة بينهما، عند هذه الحقيقة تتبع الفردانية المُتطرّفة، فأينما ذهب الإنسان – أو الشخصية فلن يتقابل إلا مع نفسه وذاته وروحه، وكلما كانت الشخصية على قدر كبير من القوة والبأس، اكتشفت الأحداث والأعمال أو التصرفات والسلوكيات وقدّرتها تقديرًا، وهو ما يُوسّعُ من هوة فَهْم الناس والشخصيات لبعضها، ولهذا لا تقدر الشخصية على احتمال نفسها، ولا العيش أو التعايش داخل روح شخصية أخرى.

يرى هابّل مشكلة الوجود الشخصى **PERSONALITY** فى أمرين: الشخصية وهويتها سيكولوجيا، والشخصية وهويتها دراميا. فالأمر الأول

يتعلق بالصراع وبمكان الدمدمات، والقعقعات والقرقرات الروحية الداخلية في نفس الشخصية والقابعة في باطنها، على اعتبار أنّ كل تراجيدية إنما تصدر من الأعماق وتُحدد في نهاية المطاف هوية الشخصية سيكولوجيًا. هذه الصورة عند هابّل اقتفى إيسن نموذجها فيما بعد، بل وتقدّم إلى تطويرها، مُثبتًا أنه لا فرق بين الفكرة والحدث، كما أنه هناك فرق أمام الله بين الحقيقة وحرية اختيار الإمكانات: "فكل ما يختاره الإنسان أو الشخصية، فهذا الاختيار هو الحقيقة بعينها" **"WAS EINER WERDEN KANN , DAS-IST ER SCHON".**

كان على شخصية جولو أن تنطق بهذه الحقيقة في مسرحية چينوفيفا، في الجزء الذي حُذف من المسرحية. كذلك بقيت مسرحية (الممثلة) في جزء ثانٍ منها دراما اجتماعية، فقد كان السؤال مطروحًا في هذه المسرحية: هل هناك فرق على وجه العموم – ولكن على الأخص، بين الفتاة البكر المحتفظة ببكارتها وبين روحها؟ هنا تحديدا يدور السؤال ويتمحور، ولذلك فالتراجيديا عميقة على هذا النحو، أو هي كما أُطلق عليها (تراجيديا غير مفهومة وغير معلومة).. هذا الإحساس لا يقود إلى كل جينات الوراثة، ويبقى أي حب متبادل بين عاشقيْن، أو أي معرفة إنسان بآخر أو بإنسانة أخرى. فعندما يأتي جولو بأنباء إلى چينوفيفا بأنّ مُعلمه وسيده سيجفريد قد وثق بأنه غدر به، لم يقدر على الرد، وإنما قال هذه العبارات :

ER HAT MICH SO GESEHN , WIE GOTT MICH SIEHT.
(*)IN DIESER STUNDE FÄNGT MEIN ELEND AN.

(*) هو نظر إليَّ، كما ينظر الله إليَّ.
في اللحظة نفسها أصبحتُ شقيا سيئ الحظ.
(الفصل الخامس، المشهد الثالث – ترجمة أريشي إشتفان ERÖSI ISTVÁN).

وهو يستعجل جولو أن يقوم بمسئولياته، ليُعجل بموته قبل أن تخــرج أسباب خوفه من مكامنها، وحتى لا تشيح ماريامن بوجهها عن زوجها. وهو نفس ما تُحسه ماريامن عند شعورها بعلاقة هيرودس نحوها:

ALS ER ZUM ZWEITEN MAL, DENN ELNMAL HATTE,
ICH IHM UERZIEHN, MICH UNTERS SCHWERT GESTELLT,
ALS ICH MIR SAGEN MUSSTE: EHER GLEICHT.
DEIN SCHATTEN DIR, ALS DAS VERZERRTE BILD.
DAS ER IM TIEFSTEN INNERN VON DIR TRÄGT,
DA HIELT ICH'S NICHT MEHR AUS, UND KONN'T ICH'S DENN? (*)

تلفُ وتدور هذه التراجيديا فى عُمق أعماقها؛ جامعــةً هــذه الرغبــة الأبدية وهذا اليأس والمستحيل الأبدى أيضًا فى دوامة دائرية وسْــط تيــار معاكس، فى إحساس بانتماء كل منهما إلى الآخر، لكنهما لا يجتمعان أبدا فى كل لحظة، بين الحبيبين هيرودس وماريامن، وبــين كانــدلوس ورودوف، عقبات تقطع أمل اللقاء كما تُبدّد الحياة، تمامًا كمــا فــى حالــة ســيجفريد، وبرونهيلد، ولتبق بعد ذلك القُبلات بين يهوديت وهولوفرنس تُعبر عن النشوة

(*) ما دامت هناك طريقة – فلتكُن له الآن
لقد صفحتُ عنه – عندما أمسك بسيفه.
كان لا بد أن أتكلم؛ بتشبيه أكثر بلاغة
ظلك يزحف إليك، كأنه الكاريكاتير، صورة مهزوزة،
تكشف عن قلب، حمل فى أعماقه الكثير العميق
لم أعدْ أُطيق – كيف كان بإمكانى أن أتحمل بعد ذلك؟
(الفصل الخامس، المشهد السادس – ترجمة أريشى إشتفان ERÖSI ISTVÁN).

والابتهاج الغامر فى موتهما، كأعظم تعبير عن هُوية التماثل والتطابق بينهما، وهذا الفرق يلغى ويُحطم فى النهاية أنواعًا أخرى من أعمق العلاقات الإنسانية، بين البشر جميعا. كانت العلاقة بين هيرودس وصديقه الصدوق سُومس SOEMUS على مستوى علاقته بحبيبته ماريامن نفسه، فعلاقة كاندولس وچيجسْ المشتركَةُ فى جماعتهما تضع المستحيل أمام ما يأتى به الوجود؛ وهو أنّ كاندولس هو كاندولس، وچيجسْ هو چيجسْ، كيف يُحبان بعضهما، وكيف أنهما من بين بقية أشباههما من البشر. أما عن الجانب الدرامى فى مشكلة الوجود الشخصى بعد الهُوية السيكولوجية، فالأمر فيه يتعلق بالحد الأعلى، والأكبر، والأكمل. وهى حدود تتبع فى الشكل الدرامى للتراجيديا، لكن هابل يرى أنّ كل شىء تراجيدى يحتل التراجيديا دون إبطاء.. يكتب عن نفسه ذات مرة:

"ICH BIN IMMER SO – WIE DIE MEISTEN MENSCHEN NUR IM FIEBER SIND" (*)

طبيعى أن تسيل دماء رجاله وشخصياته المسرحية، فكل واحد منهم وصل إلى قمّته على نحو قاطع.. كل شىء جميل وكبير، كما وصل إلى النمو والتضخم السيئ والبشع فى شخصيته. ولذلك فالرؤية التراجيدية وهى بطبيعتها لا تمدُ المواقف المسرحية إلا بالتراجيديا التى هى فردانية التراجيديا ذاتها. فكُل علاقة مصير تضُم مضمونًا ومحتوى حقيقيًا وصائبًا، كما أنّ كل تقزُم وإعاقة للنمو ودفع للإنسان إلى عالم الحرمان ليس من الإدراك السليم

(*) دائمًا أنا أشعر بنفسى، بشعور الأناس الآخرين فى ذلك الوقت، بأنْ قد أصابتهم الحُمى – المترجم.

أو العقلانية فى شيء.. هكذا لمس هابّل بحق هذا الجانب من التضخم الروحى الذى يُرهف الذهن والحواس ويُرقّيه ويُصفّيه كنموذج أو طريقة للإجابة عن سؤال (الأسلوب) وماهيته. فعالم الأحاسيس عند شخصياته يُعلن عن نفسه بحالة انكسارات وانفجارات هائلة، وهذا العالم (عالم الأحاسيس) لا يهدد فى الوقت نفسه الشاعرية الجميلة عن الاختناق أو السقوط فى الأخطار. فجينوفيفا وسط فراشها الفقير المصنوع من القش تعانى من إحساس كأنها فى بُرج محصَّن أو زنزانة فى سجن، مع أن ولدها بين ذراعيها وفى أحضانها. وسيجفريد يرفع سيفه بعد أن شقّه من غمده فى مواجهة جولو، عندما كسرت التراجيديا ومفاجأتها قلبه فأصابته فى مقتَل، وماريامن عندما تعلم أنّ هيرودس لا يثق فيها للمرة الثانية، وأنّه أعدّ العُدّة لقتلها، فإنها تُقيم حفلاً على شرف موت هيرودس، لتنتقم منه ميتًا الآن، حتى تُكمل وتنتصر على كل بواعث خوفها. والملكة، والقريب، والبعيد من حضور الحفل الانتقامى يرقصون فى ليلة عيد الموت وكلهم فى دهشة ووجَل. إنها توقظ فى داخل نفسها رهبة مُفزعة تواجه به نفسها، أو تواجهه بنفسها عندما تنظر فى مرآة حجرتها.

لهذا لم تستطع هذه الشخصيات أن تجد أى عالم تعيش فيه، ولم يكن بوسعهم الاتفاق على خلفية واحدة لهم جميعًا، ولا العثور على أسلوب، ولا وقْع صبْغى(*) فى نفوسهم، ولا نغمة تُوحّدهم؛ لذلك وقعت هذه الشخصيات ساقطة الواحدة بعد الأخرى فى أسْر الحقائق الشكسبيرية فى

(*) TONE: وقْع صبغى: هو الأثر الذى يُخلّفه الضوء والظل فى النفس – المترجم.

دراماته المبكرة. فالحل الأول لهذه المشكلة – عندما كانت الشخصيات البسيطة هى الحجم الأكبر فى المسرحيات – هو الاتجاه إلى تقنية (أوديبوس)، كما حدث فى مسرحية (ماريا ماجدولنا)، وفى شخصية هيرودس تحديدًا، والذى علقّ كوهن **KÜHEN** عليها فى خطابه قائلاً: الأهم هو تبسيط الشكل، والاستفادة من دفْع الأجزاء إلى الخلفية. هذا الإحساس هو مصدر الدفع بعامل معين فى الأسلوب عند الإغريق وشكسبير. وكان من الضرورى الاتجاه للبحث عن هذا العامل. اشتغل هابّل فى دراماته المتأخرة على البحث عن هذا العامل المُعيّن، والذى كان بادئًا جديدًا فى مسرحية **MOLOCH** لكن درامتيه: **(DE AGNES BERNAUERIN , DEMETRIUS)** لم يتطرقا إلى استعمال الأسلوب لقوة عنصر التراجيديا فيهما، ولذلك لم يتّبعا الأسلوب الإغريقى. تُعتبر مسرحية **(GYGS UND SEIN RING)** أقرب مسرحياته إلى الكمال وجمال التركيب والبناء الدرامى، ليس لأنها تُشبه أعمال راسين فقط، كما ظنّ هابّل، بل لأنّ بها الكثير من عناصر البساطة (مع أنّ موضوعها نموذج أكثر ثراء من نموذج راسين)، ففيها العديد من الاحتفالات المنمقة باللغة البلاغية، ليس من أجل الضجة التى حفلت بها فقط، لكن من أجل الحركة الحقيقية البعيدة التى نبعتْ وخرجت فى امتداد بعد ذلك من التحليل الروحى – والسيكولوجى (النفسى) للأحداث المحدّدةُ للتخوم. يصل هابّل – ولمرة واحدة فقط – إلى (الاصطناعية **SYNTHESIS**) فى الجزء الأخير من مسرحيته **(DIE NIBELUNGEN)**؛ إذ يرتكز أساس التكوين فيها على نموذج أوديبوس؛ لكنّ كُلاً من الدرامتين – عند هابّل، وسوفوكليس – قد

أبرزتا أقوى الأبعاد وأوسعها مدى، وأدق التفاصيل عن المصير الذى يُطْبق على رءوس الشخصيات وهو يقترب منها حاملاً خيوطًا كثيرة مُعقَّدة. يتصادم نموذج الحظ الطيب فى مادته بمواجهة لا مفرّ منها مع أحداث الكوارث والمصائب العاتية القوية التى - من حُسن الحظ - خالية من المتتاليات والمتتابعات.

كان لا بد - والحالة هذه - من توجيه المحاولات إلى الدرامية الخالصة، فقرَّب هابّل تراجيدياته من الملحمية. ورأى لودفيج فى هذا التقريب خطرًا داهمًا يهُب على المتتاليات من العناصر:

"DIE CHARAKTERE EXPONIEREN SICH MEHR DURCH ERZÄLUNG , ALS DURCH HANDLUNG , MEIST DURCH CHARAKTERISTISCHE ANEKDOTEN VON SICH SELBST , DER SIE SOGAR SICH SEL ST ERZÄHLEN.... AUCH DIE MOTIVE ZU IHREN HANDLUNGEN WERDEN ERZÄHLT UND ZWAR MÖGLICHST INDIVIDUALISIERT".(*)

كلما كانت الشخصيات أكثر غرابة، وأكثرَ تشويقًا، وأكثر تحدّيًا وجُرأة وقوة تعدّلت إلى شخصيات درامية، وكذلك كلما كان الإطار أكثر إحكامًا على المحتَوى والمضمون - كما عند هابّل أيضًا - فإننا نتعرّف أكثر على الاتجاهيْن، خاصة على بداية ونهاية كل خط، ووضحت صورة الملحمية فى الدراما واستبان التعبير الدرامى. صحيح أنّ الشخصيات ستتعمُ بفردانية

(*) الأحسن هو التعرّف على خصائص الشخصيات من كلماتها وأحاديثها، بدلاً من شخصياتها وأحداثها. فكثيرة هى الحكايات التى تُذكر وتُروى عن الشخصيات، أو ما تذكرُه الشخصية عن نفسها .... كما أنّ موتيفات الأحداث ومُحركاتها هى التى تُحدد إلى أى مدى يمكن التوصل إلى الشكل المستقل - المترجم.

أكثر، لكن موقف المواجهة بينهما سيكون أكثر سمة وعلامات رمزية مُميزة. انطلاقًا من هذه الحقيقة الدامغة سوف تتبع أعظم مواقف المسرحية أهمية – التى قد يكون بعض منها صريحًا ومُجردًا – بحكم بنائها الدرامى وتكوينها الذى يقود إلى الدياليكتيك. ساعتها سنعثر على شخصيتين تقفان بالمرصاد وجهًا لوجه. كل شخصية مع موقفها تقف فى مكان منفرد خاص بها، وتتصرف فى المشهد على أساس من علاقاتها الرمزية وسماتها، وبما يأتى التأثير فيها من الأسباب. هى المواجهة القائمة، لكن هذه المواجهة فى شموليتها تقف عند وجهتى نظر تكشف عن عمق العلاقة الدياليكتيكية. فكلما تحولت المصائر إلى الموقف الأكثر فردية وذاتية واستقلالية، أصبحت أعظم قوة وحافزًا على إعلان الأحاسيس عند الشخصية، لتترك النموذج الفردى الذاتى، ولتتجه إلى علاقاتها القريبة بالأحداث، وكأنّ المغزى من المشهد هو الذى يتجه إلى الشخصية لتبدأ ارتباطًا به. كل أسلوب مُحرَّر ومكتوب يُحدده الهدف.. بمعنى أنّ البناء والتركيب فى دياليكتيكية المشاهد الكبيرة ذات الأهداف النهائية والحتمية ووسائل تعبيرها، تحددها سيادة الديالوجات فوق الإيماءات، للوصول إلى التأثير فى كل مراحل البناء والتركيب الدرامى. يتحكم النموذج فى كل لحظة، كما تتحدد النزعة والقصد، وذلك لأنّ هابّل حمّل العلاقة بين الإنسان والإنسان بعدد لا حصر له من التعقيدات حتى يُجبر الشكل الدرامى – الأسلبة – على الثبات فى مكانه، حتى ولو لم يستجب الأسلوب أو يتجه إلى فكرته.

على عكس مواقفه وتفسيراته النظرية ونزعته العقلانية، فقد ظل هابّل كاتبا دراميا كبيرًا. وحتى نكون على قدر كبير من الصدق، فلا بد أن يكون

تعبيرنا كالتالى: صنعت عبقرية التناقض الظاهرى التى لم تكن يومـا علـى خط الاعتدال عنده **EQUATOR**، صنعت منه كاتبًا فذًا. لمّا كانت رؤيته تتبع من الطبيعة، فإن الدراما والتراجيديا فى أهمياتهمـا، والولـوج إلـى عـالم الأساليب المختلفة التى تتطلبها الدراما أو التراجيديا، يضع كُلاً منهمـا فـى موقف التحدى أمام الآخر، ولا يمكن الوصول إلى نقطة التوازن بينهمـا إلا عبْر موقف الصراع. تشير نظرية هابَل إلى هذا الصراع كما تؤكـده عليـه والفكرة الجديدة فيه باعتباره أقوى القنوات الشعرية والخبرة الأدبيـة عنـد هابَل، وتتلخص الفكرة فى حاجة إلى الارتفاع إلى أعلى لاكتمال النمو، مـع حاجة إلى التجريدية، وحاجة إلى الميتافيزيقا. أعطى هابَل فى كـل كتاباتـه الدرامية قوة أفضت إلى تعبير عن سوء الفَهْم تُعلنـه مواقـف الشخـصيات والمتضاد فى كل جنباته مع بعضه، وكذلك التفكير فى أن الحاجات التاريخية والاجتماعية بكل قِيمها لها من الخصوصية النصيب الأوفـر فـى الظهـور وإتاحة فُرص التعبير لها.. مثـل: بروفيـسور هـايبرج فـى كوبنهـاجن، جريلبارزر، لودفيج... إلخ.. وكلهم عرفوا هابَل وأقرُّوا بفكره الناضج. نعم، كانت الحاجة إلى الميتافيزيقا هى الحُلم الجميل فى دراماته، لكن الحلم كـان هو البداية والانطلاق فقط مع الهدف والمُراد. وبين البداية والهـدف كانـت هناك الحياة بكل ما تضُمه من مصادفات كبيرة وصغيرة، والصغيرة منهـا كلها شخصية ذاتية، كلها لحظات دقيقة وجُزئيات. أحسّ هابَل بالنشاط الأبدى لهذه الحياة، النشاط غير القابل للنضوب، وضع هابَل هذا النشاط بتكويناتـه وكِسْراته فى شخصياته (فهو يتفاخر بأنّ شخصية چيجِسْ تعرف الرقة منـذ نعومة أظفارها ... إلخ)؛ ثم هذه الحُمى وهذا الغليان الفائر فى العـالم، أراد

إخضاع كل هذه العناصر المرئية على سطح الحياة إلــى حاجاتــه الكبــرى وتفسيراتها على النحو التالى: رأى هابل على الدوام أنّ كل شخصية عنــده تتقابل مع شيئين، ومع أهمية الأسلبة الدرامية؛ وفى هــذه الحــدود وضــع شخصياته وأحداثها، وكانت الحاجة تضطرهه إلــى الوقــوف فــى وجــه الاستقلالية القائمة المتضادة، وضد قانون النسبية، وموجات الدياليكتيكية فى الحياة، هذه الصيغة التى لا يمكن قبولها فى الأحداث روحيًــا – ونفــسيًا.. وطبعًا اضطرت الشخصيات حتى إن لم تتمْ نُموا كاملا، فقد بقيت جرونسكية خالية من أى أسلوب (شخصية يهوديت)، لكنْ كان هناك التعبير الموضوعى الإغريقى والفرنسى يتخذ مكانه فوق – ومن أعلى الحقــائق الذاتيــة غيــر الموضوعية (GYGS UND SEIN RING). عندئذ كان يمكــن الإحــساس بالصراع والنضال، وهذا الصراع هو الذى يملأُ الحياة ويدفعها إلى الصيغة التجريدية فى أعظم صورها. شغل هذا الصراع حيزًا طويلا فى حياة هابّــل حتى انتصر عليه برؤيته الحضارية.. الصراع من أجل الأساس الجــوهرى المُطلق غير المُقيد بشروط، والذى أحسّ هابّل بالفردانية وتميّــزه عــن أى صراع أو نضال فى مكان آخر. فالخوف من الرومانتيكية المُــشمئزة هــو – فى حد ذاته – الابتعاد عن النسبية، وهجْر الرمزية، وكل ما يعترى الفنّان الكبير من خوف ورُعب حتى ينفُذ إلى ما بداخله من شوق إلى الميتافيزيقــا، ويتخلص من نموذجه وشخصيته التى أبْدعها. هذا التــردد وهــذه الثنائيــة المزدوجة هى مشكلته الشخصية مع الأسلوب، والتى بدأ فيها هابّل بإقامتــه التوازن المتعادل بين حاجات المادة، وإمكانات التعبير. هــذه الثُنائيــة هــى موجودة من الأصل فى أساس التراجيديا.. فى محتويات الفكرة ومــضامينها

التى تُجمّع كل ما حولها من عناصر، وما تتطلبه من حاجات تُقيم العلاقة بين الشخصيات، وتضمن لهذه العلاقة نماذج درامية خاصة تُشيّد عليها نوعية الاتصال بينها. ذكرنا قبل ذلك أنّ هابل لا يضع صيغة معينة للفكرة، فكل شيء يعود إلى المركز. يحدث هذا فى جزء يتوافر على الفهْم والإدراك بطبيعة الحال، جزء عقلانى خالص..

"JEGLICHE FRAGE GESTATT' IHM, DOCH KEINE EINZIGE ANTWORT".(*)

يقول ذلك هابل عن إحدى شخصياته (فى الفن). وأيضًا كما يحدث فى الجزء الثانى، لأنّ مشكلة الأسلوب هى مشكلة الحياة بالنسبة له. بحث هابّل أيضًا فى تكامل النقد الاجتماعى المُطلق، وكذلك فى الإشكالية ذاتها، والنسبية، ووجدها فى كل مكان فى الدراما والأسلوب. وجد المُفكّر هابّل أن التراجيديا من وجهة نظره توجَد فى نموذج النسبية، فهناك قُوى مُطلقة تقف ضد بعضها فى ظهورها وعند حدوثها؛ لكن هذه القوة تبقى فى حيّز المطلق ومجاله، وليس فى مكان الظهور أو الحدوث، بمعنى أنها تحمل مشاعر ذاتية غير موضوعية، ومن ثم فهى لا تتوافر على تأثيرات موضوعية مُحسَّة **OBJECTIVE**.

يضع هابّل النسبية عنده فى الوسط، فى نقطة المركز ليُحدد الموضوع والتقدم الدياليكتيكى، فتشغيل وظائف القُوى لن يُعطّل أو يشلّ نموذج النسبية أو ترددّاته وشكوكه. تتبع هذا الموقف من الناحية الفنية مُتتاليات أخرى أهمها ما أوردناه؛ فهنا نعثر على النسبية مُختمرة فى التراجيديا

(*) وضع – هابل – لنفسه عدة أسئلة، استعصت على إيجاد إجابات لها – المترجم.

FERMENTATIVE بل ونجدها دافعةً إلى إعــلاء المواقــف التراجيديــة (GYGES) فى الأعلى – عند الرأس تتحول الأساسات لتُصبح أكثر إشكاليةً، بينما تقف بقية القُوى غير المنكسرة فى مكانها وحيّزها، لتلتحم بتعبير الرثاء والشفقة، فى نموذج حادٍ ومُحكم. على هذه الصورة تغيب عن درامات هابّل فى غالب الأحيان شِعرية النسبية، والتـرددات والاهتـزازات والتحـوّلات المستمرة هنا وهناك، وكل هذه وتلك موجــودة فــى علاقــات الإنــسان – والشخصيات، وفى الأحداث الداخلية الصادرة عنهم جميعــا؛ ثـم الجـو أو الغلاف الجوى.. كل شىء عند هابّل، يتلبّس بالطبيعية، ومــا بعــدها، ومــا خلفها. ما بعدها لأنّ الأساس فى نمونجه هو الإحساس الكونى نفــسه الــذى بمقدوره وفى جعبته حقيقة التعبير، حين يُدمّر كل تكوين وبنية ومــن هــذه النقطة، لأنّ حقيقة الشاعرية عنده يمكن كتابتها فقط، لذلك فهى لا تستطيع أن تعطى إلا الاستثنائى وما فوق العادة، وهو إعلان الروحيات التى أصــبحت وظيفتها فى التعبير. وصل هابّل إلى قمة النموذج للنسبية التراجيدية، ولذلك تخلو هذه النسبية التراجيدية من الشاعرية.

يتبع بعد ذلك تنافر الأصوات وعدم التناغم فى الديالوج. ورغم عــدم اعتقاد هابّل فى تبعية تنافر الأصوات واللا انسجام، فإن لغة الدرامات جاءت متقاربة ومتشابهة مع المحاكاة والتقليد عند شيللر حيث ســيطرت البلاغــة، والإبيجرام، لكنها لم تكن لغة متميزة حتى تُضفى صفة الفردية فى الديالوج. إن أكبر عمل لشيللر فى هذه الجزئية هو تدمير كل المشكلات التى كــشفت عنها الأسئلة تدميرا شديدا وعنيفا، ثم وضْع الفكرة بكل ما تــصاحبها مــن

تعبيرات كاملة التى كانت عقلانية فى أكثر الأحوال، ومُحكمة أيضًا من ناحية اللغة، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، جرت محاولات لتقوية هذا الشكل اللغوى، وفى النثر، وقد قاد هذا وذاك إلى الاتجاه إلى الرومانتيكية المتهورة، لكن مشكلة الديالوج ظلت على حالها؛ لأن الحلول الممكنة – والسابق الإشارة إليها قبلا – لم تكن كافية ولا مناسبة للنهوض بمستوى الديالوج إلى الأرقى.

كتب هابل فى إحدى دراساته العميقة عن الأسلوب الدرامى، وهو يقرر أنّ اللغة مُصمتة وسائلة فى الوقت نفسه، تتحدث عن نفسها وتصف الدراما بالكلمات والعبارات، لكنها بكل رقة ونعومة تُفرّق بين التعبيرات وترفع من قدر العلاقات، وهو ما يُوضّح الفروق المختارة التى تمنح استمرارية الحياة، كما يُظهر الشكل المناسب لهذه الفروق التى فى اللحظة نفسها يتولد أبواها، كمتتابع لغوى يعقب الأحداث، بينما الناحية الأخرى (حيث محاولات تقوية الشكل اللغوى) فإنها تكون قد وصلت إلى وضع الاكتمال لضمان التعبير.

يُعطى الديالوج عند هابل العلاقات فى أغلب الأحوال، وذلك لأنّ النظرة الروحية لديه ناعمة، ورقيقة ومُهذبة، لكن يبقى تنافر الأصوات وعدم الانسجام قائمًا مستمرًا عند شخصيات هابل.. قائمًا بين الإحساس والتعبير، وبين كل الأحاسيس وكل التعبيرات، أصوات خافتة جميلة تحتملها الأُذن، تعبيرات بها الكثير من السمو والرُقى، شخصيات ناصعة بالفضيلة على وجوهها، والحياء على جباههما، وهى دائمة الحديث، كثيرة النقاش والكلام، تشرح مشاعرها الروحية وحالتها النفسية – السيكولوجية.. دائما هُى مستمرة فى تحديد وتعريف كل شىء طبيعى – فى الحياة، من الأشياء التى لا تحتاج

أصلا إلى التحديد أو التعريف بها. هكذا كان يجرى الحديث، فلا مكان فيه للدعائم أو الدلائل أو المستندات. مثالٌ أطرحه للتدليل على اللغة وشكلها بين شخصيتى رودوف، وكاندولس:

IST DIR DEIN WEIB SO TEUER ? NUN , DA BITT'ICH

DIR EIN STILLES UNRECHT AB. ICH SORGTE IMMER ,

ES SEI MEHR STOLZ AUF DEN BESITZ, ALS LIEBE ,

IN DER EMPFINDUNG , DIE DICH AN MICH FESSELT ,

UND DEINE NEIGUNG BRAUCHE SCHON DEN NEID

DER ANDEREN , UM NICHT VÖLLIG ZU ERLÖSCHEN.*

هكذا يبدو منولوج هابّل بلا جو أو غلاف جوى. ومع كل أعمق الإزاحات والدفعات الروحية، وأرق وأعذب الذبذبات الصوتية والترددات الناعمة الخافتة، فإننا نبقى خارج هذه الدندنات. يُحكم على هذه الشخصيات

(*) أتُحب امرأتك؟ إذن دعنى أندم وأتوب
أتوب عن ظُلمى وجورى فى هدوء. إلى الأبد
يؤلمنى، أنك لا تُحبنى إلى الأبد، كثيرا.
كحُبك، وفخرُك بأنك صاحب أملاك،
سحرك الجذّاب فى حاجة الآن
للغيرة من عيونك، حتى لا تنام أبدا
(الفصل الثالث – ترجمة أريشى إشتفان ERÖSI ISTVÁN).

– الممثلين – بأن تأثيرهم لا يأتى عن طريق كلماتهم وديالوجاتهم الناعمة الرقيقة إلى الوجود، لكن لعل العكس هو الصحيح (الديالوجات بكلمات شديدة مؤثرة). على كل حال ليس الديالوج سيئا فى كل مكان، فالظواهر الجوية الكهربائية، والطفيليات الجوية قريبة من كل شيء، وهى موجودة وتُمثل وحدة مع المتضادات المتنافرة وكذا مع تنافر الأصوات، وهى فى كل هذا تبقى بنغمة واحدة تغطى مادة تنافر الأصوات. تُشيّد الدرامية الحقيقية على تنافر الأصوات وبعض الأصوات المتنافرة لا يمكن حل نموذجها. للجو العام ATMOSPHERE مكاسب كثيرة، وكذلك للدراما مخاطر عديدة، وهما يتعاملان معًا فى حقبة زمنية واحدة. أما عن التقدير والتقييم لهما فيُقربان الشخصيات من بعضها، ويُعمقّان من الاقتراب بنموذج تنافر الأصوات، وتتجلى خطورتهما فى فك وتفكيك عُقد اللغة، لتصل الدراما إلى موضوعات ملحمية أو رومانتيكية أو ساخرة، أو موضوع رثائى حزين يُنهك كل الدراما، هذا الخطر لم يهدد هابّل فى يوم من الأيام. فقد تقابل وتعامل عدة مرات مع مواقف خلت من الجو أو كانت فاقدة له فى كل الأحوال. وكل ما هو خالٍ من الجو يأتى فى النهاية جامدًا وباردًا فاقدًا للحرارة، وللدرامية التراجيدية. إذا ما كانت هناك طُرق أو مسارب تسمح لهم بالتواصل والاتصال، فهُم فى تلامسهم هذا، وبتنافر الأصوات يصلون إلى نموذج عالى القمة، فالواحد يُوجه حديثه إلى الآخر، ويستوعب ما سمعه ليبدأ الاتصال بالآخر، وفى اللحظة نفسها توّا. أستشهد هنا بمشهد بين يهوديت وهولوفرنس، ومشهد المواجهة بين الأب والابن، ومشهد الصانع أونتال مع السكرتير فى ختام

مسرحية ماريا ماجدولنا؛ ثم بالجزء الثالث من تراجيديا A NIBELUNGEN . ثم هيرودس وماريامن، وكاندولس، ومواجهة تراجيدية بين چيچسن، ورودوب. وأختصر هنا ديالوجا شهيرا بين هيرودس وماريامن يُدلل على ما أقول:

ماريامن : الله معك! أعرف أنك ستعود!

هو فقط (تشير إلى السماء) الذى يستطيع قتلى!

هيرودس : هل تخافين يا صغيرتى؟

ماريامن : ما أكبر الثقة!

هيرودس : الحب يُروّع!

فعلا يُروّع، يُرهب البطل فى قلبه أيضًا!

ماريامن : قلبى لا يرتعد!

فى مسرحية (مسرحية حزينة فى صقلية - EIN TRAU ERSPIEL IN SICILIEN) يتحدث خطاب مفتوح إلى شخصية ريتشر RÖTSCHER عن التراجيكوميديا، كما لو كُنا فى حاجة إلى هذا النوع الدرامى إذا لم يصل المصير التراجيدى إلى الشكل التراجيدى. مثل هذا النوع من المصير يكون خليطًا من الباروك، والفظاعة، والضحك الساخر معًا، وفى آن واحد. وهذا التعبير يُصبح - بطبيعة الحال - خارجا عن شكل الفن السليم النقى؛ فضلاً عن أنّ التعبير فى هذا النوع يُعطى قلقًا وحيرة، إذا ما أخذنا أو اعترفنا بأن هذا النوع - التراجيكوميديا - هو أحد أنواع الفكر والحياة المعاصرة، ومن

الممكن أن يكون نوعًا صالحًا لأغراض معينة. هناك إشارة واضحة في جانب من جوانبه غير دقيق وغير مربوط بإحكام؛ هذا الجانب هو في القُوى المتصارعة التي تفقد حقها الذاتي، وبذلك تصبح ضعيفة واهنة أمام التراجيديا، وبينما تبقى الدوامة التي تبتلع الشخصيات وليس في النهاية ما يشير إلى تضحيات من هذه الشخصيات يضطلعون بها. هذا هو الخطر بعينه الذي يسري في التراجيكوميديا، وهو ما تحاشاه هابّل عند اختيار ثيمات أعماله أو دراماته، لكن هذا النوع له أثر باق يمكن التعرّف عليه في بعض أعماله أو دراماته وتحديدًا في المواقف المسرحية. مستتبعات هذا النوع علّها الأكثر أهمية؛ فإذا كانت الرؤيا – أو الصورة – تكشف عن مضمونها، وكذا اعترافها بقبول هذه الشرعية الذاتية، فإنها تقبل وتعترف أيضًا في الوقت نفسه بكل العناصر أو الأنواع الأخرى، وحينما تقبل شُموليًا بهذه العناصر في الرؤيا – وفي الصورة، فإنها لا تسمح بوقت للتحقق، ولا بنقطة محددة نتعرف منها على قوة التحريك وإحداث الحركة أو الطاقة المتيسرة المُتاحة، خاصة في العالم السيكولوجي لأسباب هذا التحرك. هذا الخطر لا يشمل ولا يُلقي بالاً إلى التداعيات أو الترنّحات أو التلعثمات.. كل العناصر عنده تخضع للتحليل، حتى الأحاسيس الأولى. في البحث عن الأسباب الروحية فقد تم التحصّل على الشخصية الباثولوجية في أقصى حدّتها وشدّتها، وهذا يلغي العلاقة البادئة والسطحية عند الإنسان – وعند الشخصية المسرحية، ولا يصل النموذج أو يمُر بتحليل الأعمال الضخمة أو المهمة البارزة؛ لكنه يُجبر الكاتب على أن يعطي أسبابًا رقيقة تُحدث وتُمنطق الاتصال والعلاقة بين الناس – والشخصيات والأعمال – والتصرّفات، والأحداث الطازجة التي تحدثُ في يوم قريب. وبمعنى آخر تفعل السيكولوجيا فِعلها عندما تُوقف أو

على الأقل تُضعف من بهاء علاقات الشخصيات. هذا الخطر عند هابل له جانبان يدفع كل جانب الآخر؛ فالبحث عن علاقات فوق العادة ومُتباعدة، ومختلفة فى النوع، يفرض موقف الجبرية، خاصة أن الأسباب تدفع بكل شيء إلى استيضاح المشكلة وما يتخللها من مصاعب حادة، وكل جزء فيها يتحول إلى تفكيك التأثير. فى دراما چيجسن أمكن التقدم إلى حلّ المشكلات، وكان التوفيق حاسمًا فى الأساس والاتصالات، حتى الوصول إلى الجو التراجيدى الذى تحتاجه المسرحية. وهناك حيث التصقت الثيمة بالفخامة والعظمة، ولم يكن من غرض آخر لهذا الالتصاق إلا من حيازة تأثير كبير وملحمى أو ما يُشبهه فى (DIE NIBELUNGEN). هناك أيضًا كانت الرقة والنعومة، والإضعاف العمدى، وفى مواقع كثيرة فى المسرحية، وبكل ما تحمله هذه الرقة والنعومة والإضعاف من أسباب سيكولوجية إلى التذكاريات السانجة البسيطة والملاحم وأشعارها. هذا الرأى هو خالصة تحليل بول إرنست إلى هاجن HAGEN.

شعر هابل كثيرا بالخطر، ولعل ذلك هو سبب أحكامه الحادة على شيللر وبالكلمات القاسية العنيفة، ثم لأنه أحسَّ بأن هناك تراجعات وخسارة وظروف مُعوقة تقف ضد توجهاته وشخصيته التى كانت على درجة عالية، وعلى ما يجب أن تكون عليه.. البحث عن الأجزاء السفلى فى قاع المشكلة من أجل الحصول على أقوى قدرات الإنسان لمواجهتها. هذا ما استقر عليه بعد قراءته لمسرحية (عذراء أورليانز AZ ORLEANS – I SZÜZ)، ليُقرر أن يكون أكثر إنسانية من شيللر، ولذلك وضع فى مواجهة التزيين والتجميل (فى مسرحية ديمتريوس) عددًا من موتيفات ومُحركات ما بين سيكولوجية وتاريخية تسرى

فى المسرحية مخترقة جوانب درامية عديدة. لم يكتب أى مسرحية من إنتاجه نعتبرها المسرحية الأولى له. مسرحيته (يهوديت) يعتبرها دراما نصف الطريق فى مفترق حياته وعمره، لكنه يعترف بأنه لم يصل يوما إلى شرف التذكارية فى سيرته الذاتية. فى أواخر أيامه يفكر مرة ثانية وتدور برأسه مراجعًا ذاته ليتذكر قائلاً: ألم يكن شيللر على حق حين اعترض على فكرة مسرحيته ديمتريوس، فى اختلاف مع وجهة نظر هابل نفسه؟

نبعت مشكلة الأسلوب الدرامى وفكرة البحث عنها وفى أدق صور البحث ومشروعيته نبعت وخرجت مُنبثقة - بلا أى شك - من عبقرية هابل، ويمثل بحث المشكلة قوة فنية تخرج من المركز لتمتد إلى مشكلات درامية أخرى.. كم هو تراجيدى تنافر الأصوات هذا؟ خاصة إذا ما ذهبنا إلى إدراك غاية التراجيديا عند هابل، باعتباره أكبر المُخطئين الذين ملأوا مسرحياتهم بأخطاء الأسلوب وهفواته ومشكلاته، وما هو ملحوظ بالفعل فى هذه المسرحيات، طبعا اكتشف هابل هذه الأخطاء فى المتتاليات المتعاقبات .. كتب مرة يقول:

"MEINE DRAMEN HABEN ZU VIEL EINGE WEIDE , DIE MEINER ZEITGENOSSEN ZU VIEL HAUT"(*).

فى مرة ثانية يضع سؤالاً أمام نفسه: أليست العلاقة بين الفكرة وبين واحدة من الشخصيات قوية أكثر من اللازم؟ وهل الفكرة فى حاجة إلى

(*) فى دراماتى تحوى الكثير من فضلات الذبيحة (يقصد القلب والكبد وغيرها من الحوصلات)، أما أبناء جيلى فدراماتهم غنية بالجلد (الخارجى الذى يغطى اللحم) - المترجم.

الارتكان عليها عند كل إنسان - وشخصية مسرحية، وكل موقف من مواقفه؟ رأى فيلهلم فون شولز هو رائد المكتشفين لهذه المشكلة وأول الباحثين فيها. يكتب: من وجهة النظر الكونية تأتى التراجيديا عند هابَل فى مرتبة أولى قبل الدراما، وكلما استرسل بعمق فى رؤية المشكلة التراجيدية، فهو ليس فى حاجة إلى الدراما إلا بقليل القليل، ولأنه بجميع إمكانات وسائله يريد الوصول إلى مشارف الأحاسيس وإشعار الآخرين بها - وليس فقط بالدرامات - فإنه، وفى مرات عديدة - يُفجّر الدرامات مع هؤلاء الآخرين، دون أن يلمس الإحساس الناشئ عن الدراما. التراجيديا هى قمة الدراما، وكل دراما كاملة ومكتملة لا بد أن تحتوى على عناصر تراجيدية. كما أن الأحاسيس التراجيدية ليست بها أشكال حقيقية عند الدراما، نعم، لكنها تُصعّد عناصر أخرى ليست من التراجيدية فى شىء، أو لنِقُل فى دقة: قد تكون المادة الدياليكتيكية التراجيدية لا تحتمل تقبّل عناصر تراجيدية. على كُلٍّ فإن الإحساس التراجيدى ما هو إلا حال متأصّلة وجوهرية، وذاتية مقتصرة على الوعى أو العقل تؤثر فى الدراما، فضلاً عن أنها شىء فى ذاتها تواجه نموذج الظاهرة أو الحادثة التى يمكن ملاحظتها(*). كما يمكن تصوّر تراجيدية فكرة أو خُطة تحمل تراجيدية الدراما فى جانب من جوانب ظهورها، كما فى المحتَوى والمضمون، أو فى ثِقَلها، أو حتى فى معناها ومغزاها إذا كان الشكل فيها ليس فى صورة الأكبر أو المُسيطر، وإذا كان

(*) PHENOMENON: الظاهرة، هى الشىء كما يبدو لنا تمييزا له عن الشىء فى ذاته (فى فلسفة كانط KANT). شىء أو مظهر مُدَرَكٌ بالحواس لا بالفكر ولا بالحدس. والظاهرة فى الحادثة أو الواقعة تكون قابلة للوصف والتفسير العلميين - المترجم.

مُحددًا أو منحصرًا أو مُقيدًا. مثل هذا الموقف نجده عند تراجيدية الفلاسفة الرومانتيكيين، ونسج هابل على مِنوالهم. ليس فى كامل فلسفاتهم ووجهة نظرهم، لأن الدراما والتراجيديا تحتل الزمان والمكان نفسهما بالتطابق والتوافق. فكل واحد – وكل شخصية تحمل خصائص أيديولوجيتها الكُبرى التى تأتى وتظهر فى مواجهة وتضاد مع شكل دياليكتيكية الرغبة والقصد عن الشخصية، والتى لا تأتى فى الدراما أو عبْرها بالدرجة الأولى، فهذه الرغبات والمقاصد ما هى إلا إحدى طُرق التعبير المُنفردة بنفسها والمتُوحّدة للشخصية الأخرى. إن كل دراما هى الأولوية والمعاملة التفضيلية والتمييزية لكل العالم– والكون، تتعمّق فى كل عناصر التراجيدية وتشغل نفسها به إلى آخر المطاف، هذه الرؤيا سمحت لهابل بكل الإمكانات حتى لا يشعر بإشكاليات الآخرين، وبسبب هذا التعمّق فى أهميات الحاجات يُصبح كل شىء عنده أكثر اعتباطية وتحكمية. وهنا – إذا ما كان كل جزء من جُزئياته يسير مختلفا عن الآخرين – فعلىَ الرغم من ذلك فإن هناك شبه علاقة بينه وبين الآخرين، تمامًا مثل الدراما القديمة والدراما الجديدة ... فكُلما كانت التراجيديا هى الهدف القوى من البداية، كانت السببية البراجماتية – الذرائعية(*) أقل اهتماما وتحكُمًا، وكلما كانت الأولويات تحتل كل شىء (من الألف إلى الياء) فإن احتمالات الفصل أو القرار يكون ضعيفا أو شاحبًا. إن لكل حادثة شكلاً من الأشكال تظهر به مُعلنة عن نفسها، كما أن بالإمكان أن يُعلن الشكل عن نفسه فى أى حادثة، وهذا بالضبط هو سبب اللا درامية فى

(*) PRAGMATISM: الاستشراف العملى للأمور والمشكلات – المترجم.

تراجيديات شعراء الغنائية **LYRICISM** الإنجليز الكبار، فالشعور التراجيدى عندهم فى معايشة عميقة تُحوله إلى نقطة الكونية ومشارفها، فالظاهرة هنا تبدو قد تجاوزت حدود المادة الدرامية (بايرون: **BYRON : KÁIN, MANFRED**)، أو أن تكون الظاهرة مرتكزة إلى المصادفة تمامًا وربطتها بالأحداث– فالأمر سيان – فيظهر تعبيرٌ غنائى حماسى عاطفى يحمل فى طياته أحداثًا غير درامية، مثل: **(SWINBURNE; ATLANTÉ KALÜDÓN)**. تأتى مسرحية ماريا ستيوارت عند سوينبرن كواحدة من المسرحيات الأكثر عُمقًا، مع أنها لم تكن الأكثر تراجيدية فى الوقت ذاته. فالدراما نفسها تقوم على وخى المصادفة وعلى الكيف الاعتباطى التحكمى، فى حين أنه يجب غضّ البصر عما يحدث بداخلها من أحداث، إذ – مرة ثانية – تقف أمامنا ملكة أسكتلندا تواجه مصيرها المحتوم فى ضوء باهر.

فى أعمال هابّل تتصل العلاقات اتصالاً وثيقًا، هذه العلاقات التى فقدت الدرامية فى معانيها. فعنده تبرز ظاهرة الأسلوب الدرامى متنافرة الأصوات فى وضع ضخم واستثنائى قوى إلى حدٍ بعيد؛ ومع ذلك: ففى كل دراما من دراماته توجد عدة عُقد ومشكلات حاضنة للأحداث، حزمة أشياء لا بد من أخذها بعين الاعتبار، ويجب تناسيها والتغاضى عنها، بسبب الإيماءات فيها وصراع هذه الإيماءات مع بعضها، ولا يُمكن للتراجيدية ولا للدرامية مُقاومتها.. لكن التذكارات الدرامية ليس بوسعها – مع ذلك – وضع الدراما الحقيقية فى الوجود. تبقى لنا كلمة عن كبار شعراء الغنائية الإنجليز – سبق الحديث عنهم – ليس الذين استمعوا وأنصتوا إلى موسيقى تراجيدية الكون، ولكنْ الشعراء الذين

أبرزوا في أعمالهم الإنسان وسعوا إلى التعرّض للحظات الدرامية الأصيلة والعميقة أثناء كتابة أشعارهم في حرص على درامية المصير، فروبرت براوننج ROBERT BROWNING واحد منهم، لم يكن يتصور كتابة دراما حقيقية طوال حياته. وكما يذكر كاسنر عنه أنّ السبب في ذلك أنه لم يكن مُستعدا لهذه المهمة. نلمحُ في كلماته أنّه كان يُعيد الكلمات والعبارات ثلاث مرات قبل أن يستقر عليها، كان يُحس دائمًا في تعبيراته أنه لم ينطق ولم يكتب كل ما هو مُهم، لكنّ كان هناك شعر يجب أن ينظمه، ثم شيء آخر بعد ذلك، يجب ذكره: قصائد شعره هي حجرات وحجرات، أبوابها مفتوحة على مصراعيها، لأنّ براوننج كان دائم القفز بين هذه الحجرات لكنه لم يعش بداخلها يومًا من الأيام. يرى براوننج – نتيجة لذلك – أنّ رؤيته ونظرته الرمزية في كل مشهد أو موقف من المواقف، يرى شخصياته دراميين بمعنى الكلمة. لكنه كان يشعر على الدوام بأنّ بداخله شيئًا لم يصعد إلى السطح، ويُرفرف على نفسه وسريرته، لكنّ مشاعره الداخلية كانت تُسرُّ له على الدوام بأنّ ما قدّمه في أشعاره هو المعادل الموضوعي لدراما الكون، كما كانت شكوكه تُطلق بأعلى صوتها بأنّ ما قدّمه كان بعيدًا حقًا عن الدرامية، لقد سقطت الكلمة في أشعاره، واختنقت لأنّها لم ترْق إلى لب الدراما فظلت خاوية خالية عندما تركت العديد من العناصر التراجيدية المُهمة. لعل هابّل – وتقريبًا لهذه الأسباب نفسها – قد أحسّ بعكس الأمور والتصورات فقد كتب ديالوجاته بأسلوب مضاد تمامًا. يكتب هابّل إلى أليز: "دائمًا ما أكون على شفا النهاية، لا أستطيع أبدًا أن أتمايل حقًا إلى هذه النقطة، فكل شيء أمام ناظري فاقد الأهمية، زائد وغير ضروري".

ثم يُعبر عن المبادئ في صفاء وشفافية، وبتفصيل يشبه الحكمة أو القول المأثور، وبشكل إبيجرامي ساخر، وعارٍ بالحقيقة، يفقد فيه قوة الإحساس البارد في الصيغة التي بقيت دومًا في الأعماق وفي الفكرة مُسبقًا. كان هذا هو الطريق الوحيد لإعادة التراجيديا من موقفها وحجمها في الأولويات والأسبقيات إلى الدراما، هكذا وصل النمو والتضخم الدرامي إلى الوجود وإلى الديالوج، حتى أضحى (ديالوجًا دراميًا) أيضًا. أحيانًا ما تكون الأحداث والشخصيات في حركة ونشاط وفق مُحركات وبسبب موتيفات معينة، وأحيانا أخرى يكون مبعث الحركة وباعث النشاط كيفيًا اعتباطيا تحكميًا بسبب وجوده في نقطة الاتصال. لكن يبقى الاتصال، الدرامي هو الفِعل الفعّال .. وباختصار، هو كل شيء.

في أيامنا هذه، أظن أنه ليس من السهل رفْع الصوت بالحديث عن درامات هابّل وعن إشكالياتها، خاصة الإشكاليات المُتعلقة بشخصية هابّل ونتائجها؛ لأنّه – رغم ذلك – هو الوحيد الذي خلت رؤيته من المشكلات، وهو الوحيد الذي استطاع استمرارية البحث في لفظة (التراجيدية)، وهو القادر الأوحد على فصل ما هو مشكلة وما هو ليس بمشكلة، حتى يبقى الأساس في مكانه ودوره. معه بدأ عصر الدراما الحديثة، بدأ حقيقة جديدة وناصعة في عالم الدراما وعلمه، سواءً توالى البحث وتتابع، أو لم يتتابع.

الفصل السادس

هنريك إبسن

محاولات فى تراجيديا المواطنين .. وفَهْمِهَا

وصل إبسن إلى مفصل حياته الفنية.. إلى النقطة التى بدأ منها هابّـل، إلى النظرة التراجيدية الكونية. يتضح أنّ أشياء وعوامل مشتركة بينهما فـى كثير من الأمور خاصة فى نظرتهما إلى المشكلات الدرامية، وإلـى وجهـة نظر تكوّن الكون ومعطياته، بصرف النظر عن وجود تأثير من أحدهما فى الآخر، فإذا ما وُجد هذا التأثير، كيف كان مدى قوته، خاصة اليوم، فى وقت لا نعرف فيه الكثير عن حياة إبسن، لما نجد من الصعوبة إبـداء الـرأى أو الوصول إلى تعريف محدد وقاطع فى هذه الحياة. من المؤكد أن إبـسن قـد عرف هابّل، كتب بولسن PAULSEN – فى مذكراته عن ذكريات مع إبسن، كما كتب بهرنز BEHRENS باللغة الدنماركية عن سيرة حيـاة هابـل أنّ مسرحيته ماريا ماجدولنا قد أثّرت فيه تأثيرًا قويًا، وأنـه أصـابته الدهـشة والحيرة عندما رأى شدة اهتمام الألمان بأمور الدراما وشئونها، وأنّ زمـلاء هابّل من الكُتّاب الدراميين الألمان دائمو الدهشة على أحوال الـدراما. لعـلّ هابّل كان أكثر وعيًا من زملائه كُتّاب الدراما بتأثيراته التى تجاوزت تأثيرات

زملائه، أو لأنه تقدم فى شجاعة وجُرأة متجهًا إلى طريقه؛ لكننا نرى فى حياة هابَل أسئلة درامية ومسرحية لم يتطرق ذهن إبسن إلى واحد منها قبلاً، (عندما استوطن ألمانيا فترة من حياته فى سنواته الأولى)، والتى استطاع إبسن فيها الحصول على نتائج هابَل القريبة من أفكاره ورؤاه، مثل الحاجة إلى تراجيدية الفردانية، ومثل فلسفة العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة، ونوعية العلاقة بينهما. عرف إبسن هذه العلاقة مبكرًا، وعدّها مشكلة من المشكلات (سفانذهيلد – كوميديا الحب. **SVANHILD – A SZERELEM KOMÉDIÁJA**)؛ لكن إبسن لن يلحظ المتتاليات المتتابعات فى مثل هذه المشكلات، بمعنى ما ينتج عنها بعد ذلك من نتائج.. لم يلحظ إبسن أى شىء رغم ما كان لديه من مادة درامية آنذاك. لحظ أخيرًا ومتأخرًا بعد مسرحيته المعنونة "الأشباح"، وبلغتها الدنماركية **GENGANGERE**(*)، ساعتها اعترف إبسن بمستوى العبقرية المثالية لهابَل. الظاهر أنّ فى هذا الموقف شيئًا من التأثير، الدليل على ذلك أنّ إبسن بمعرفته بدرامات هابَل، بعد التعرّف عليه وعلى إنتاجه الدرامى، بل وتأثيره عليه، اقتنع بكل الإمكانات والمتتابعات التى فجّرها هابَل فى نظريته ورؤيته العالية، وبصفة خاصة ومهمة غاية الاهتمام فى العلاقة وكل العلاقات التى لم يشهدها إبسن من قبل. من زاوية التقدم والازدهار بحكم شرعية القوانين الحياتية، كانت النتيجة ستكون أكثر فائدة لو كان هذا التقدم قد انبثق من الفكر الإبسنى، وإذن لسُجلت نتائجه لإبسن وحده آنذاك. وكان من الممكن ساعتها إجراء قياس الموازنة والمقارنة بين جهود كل من إبسن،

(*) GENGANGERE الأشباح – هنريك إبسن، كتبها عام ١٨٨١، وهى فى ثلاثة فصول، يمثلهـا (٣) شخصيات من الرجال، وشخصيتان من النساء – المترجم.

وهابل ومدى اقتراب أحدهما من الآخر فى إعلاء فكرة الفردانية باعتبارهـا الطريق المُمهد إلى الدراما الحقيقية.

عبْر هذه الصيغة التى وصلا فيها إلى التراجيـديا، فإنهمـا – دون أن يدريا – يؤيدان العلاقة بينهما وانعطاف فِكر كل منهما إلى فِكر الآخر. كانت الأولوية التراجيدية هى مناط القول عند هابل لأنها تُمثل شرعية الكون، بينما اتجه إبسن إلى تجسيد الحياة المُرة طويلة الأمد التى اكتسب خبرتـه منهـا وفيها. كان المركز عن هابل هو النقطة التى تتجمـع عنـدها كـل حياتـه وأعماله.. أما عند إبسن، فحياته تقرر الطريق والاتجـاه إليـه رغبـةً فـى الوصول إلى محطة من محطات الحياة التى تُعينه على استكـشاف رحلـة السير إلى الأمام، وهكذا يبدو هابل أبعد روحيًا عن موضـوعاته وثيمـات مسرحياته، بل ولعله يبدو أكثر موضوعية والتصاقًا بمحسوسيّة الأشياء فـى مواجهة الآخر. فالثيمة تأتى كمادة لذاتها، لا دخل لها بموقف التراجيديا، حتى ولو كانت الثيمة تقتطع مادتها الأولى الخام من صُلب الحياة. ثيمات إبـسن تتوافر على التعليم، ويتطور فيها المصير الإنسانى عبر التغيير .. تغييـر الثيمة أو الموضوع، وتغيير الكاتب إبسن نفسه. فمصير كل ثيمة من ثيماتـه فى كل زاوية منها هو التطور بعينه، فى اقترابه من العلاقة أو قربـه مـن الاتصال، شعريًا، وعاطفيًا، حتى لو ارتفع صوت الأشعار الغنائية بالرثـاء الأخلاقى وعالم الشفقة، أو جاء الاتصال على شكل امتـصاص أو ارتـداد RESIGNATION فى الكلمات والحوارات؛ لذلك نجد درامات هابل أكثـر اكتمالاً، وأكثر رمزية، وأكثر انشغالاً بالثيمـات والموضـوعات. دراماتـه

تحتوى دائما فى كل منها على سؤال درامى، موجود ويمكن رؤيته فى وضوح فى المركز الذى تحوطه وتلتف حوله الأحداث المسرحية. أما عند إبسن – فمع وضوح الأسئلة، وعلى الرغم من قوتها المعرفية والإدراكية، فإن كل سؤال عنده يتضمن الصراع والمعاناة أو هو يتجه إلى الصراع والمعاناة بنفسه، حتى لو كان الموقف مُؤلمًا ومُعذبًا. الحادثة والحكاية ليستا فى كُليّتهما ولا فى أجزائهما فى حالة الرمز، لكن هناك بعض النقاط التى تتجه أحيانًا إلى الارتفاع إلى الأعلى. دراماْت إبسن أكثر غِنًى بالألوان، نابضة بالحياة، بشخصيات عقيمة، وبلا دماء مثل تراجيديات هابّل.

ليس السبب هنا، لكن لأنّ السبب عَرَضى **SYMPTOMATIC**. فعلى الرغم من التضاد ومواجهة القوة، وعدم التوافق مع كل شك نسبى يُمكن أن يُضعف من العلاقة، فإن السبب العَرَضى يبقى فى موضع البطولة التى لا تتكسر أو تتهدّم، وهى الخاصة التى حافظت على قيمتها طيلة حياة هابّل فى أعماله. إبسن كان فى الموقف الضعيف؛ ثم هذا الخطر الذى طالما تحدّث عنه هابّل فى التراجيكوميديا، نجده عند إبسن خطرا قويا يهدد الحياة، بالقوة نفسها التى عليها إبسن. فى وسيلتهما (هابل، وإبسن) لزيادة القوة والنفوذ للصراع التراجيدى، يخسران نموذجيهما التراجيديين مع المواجهين لهما من شخصيات صغيرة عادية .. هذه الشخصيات بسلطاتها القاسية والاستعلائية تكون كبيرة منتفخة أكثر من اللازم، ولذلك فهى تُحدث تأثيرًا كوميديًا فى العادة. إذن فإن أكبر الأجزاء فى التراجيديات لا يتم تمثيله داخل شكل تراجيدى: التراجيكوميديا. من وجهة نظر هابّل؛ فإن أغلب تراجيديات إبسن

هى تراجيكوميديات (وطبعا مسرحية ماريا ماجدولنا من بينها). هكذا كان عصر إبسن والإبسنية فى صراعه الأكبر مع (الأسلوب).. هذا التأثير التراجيكوميدى يقفل الأبواب على كل شفقة أو رثاء تراجيدى كشخصيات العصر الحديث، ويلغى كل العلاقات الحديثة التى تقوم بين الشخصيات المسرحية المعاصرة. من الناحية الفنية، ومن زاوية الفن، ذهبتْ الأمور إلى طريق عكسى، ذهبت إلى اتجاه الاصطناع فى الدراما الحديثة الكبيرة.. يضع هابل قوة مُطلقة حاكمة مسيطرة على الموضوع – النموذج **PATTERN** ليُدخل فيه (حشْوًا)؛ كل نموذج يتمتع بنسبية ما بقدر ما يُتخم النموذج، وقبل أن يُشرف على الانفجار. يبدأ إبسن من حاجز النسبية، وحتى نهايته، يدعمه بكل ما يُدخله عليه من متتابعات ومتتاليات، بحسب عقيدته بأن نهاية كل شيء هى التراجيديا. أى موقف من المواقف مهما كان صفحة إيجابية، فإنه يعود ثانية إلى الموقف ذاته. إن موقف الاثنين (هابل، وإبسن) يكاد يكون موقف جريلبارزر نفسه من جوتة وشيللر عندما تعارضا وجها لوجه فى بعض النظرات الدرامية. جاء هابل من منطقة عليا، بينما إبسن يسير عاجلا إلى الأعلى، ويصل إبسن إلى حيث بدأ هابل.. نقطة لقاء: إلى التراجيديا، وفى اتجاه التراجيديا .. تأتى طبيعة الطريق بالمتاعب، يبقى إبسن أكثر ضعفًا ووهنًا، تمامًا على شاكلة هابل الذى يُقر بأن التراجيدية صعبة الحل لأنّ رؤية استحالة الحلول تتضمن الجبرية السائدة فى الحياة، والتى تمتلئ بأثر من الضغط الذى يدفع إلى الوجود.. من آلاف التفاهات، والعبث، وتضييع الوقت سدًى، وكل الأحاسيس المُختزَنة فيها. لم يكن لدى إبسن هذا النوع من النمط الدرامى ليستدعيه من الحياة، لكنه استبدل ذلك بالإنسانية

التى عاشرت شخصيته على الدوام. شخصياته تحمل الجرأة الكبيرة، وتسير بها إلى آخر الحدود - زمانًا ومكانًا - وسط عقيدة قوية وثابتة، بل وإلى أزمان أخرى حيث الحقيقة هى كل المبتغى، بكل ما تأتى عليه المتتابعات والمقبل من أحداث وأحاسيس. إذن، فلا حجب لتفكيك أى تأثير يحدث، هذه الأحاسيس قد منحت قوة شعرية، ودفئًا مُريحًا إلى النشوة والابتهاج الغامر إلى المستقبل البعيد للنهاية النسبية، لا يمكن للشكل عندهما أن يبعث بأى تأثير، لأن عنصر الشكل فى وحدته غائب ولا أثر له. عند إبسن، أحضرت رؤيته للحياة المعاصرة، الرؤية التراجيدية. يقول إبسن لبولسن: "أقرضُ الشعر كما لو كنت أراه"- **DICHTEN IST SEHEN** ، ولهذا وضع صيغة التراجيدية فى صدر الحياة الحديثة ولذلك كانت مادته على وجه الخصوص. عند هابل تحولت الأساسات إلى نسبيات. ينطلق إبسن من نموذج كل ما فيه نسبى، وعندما بدأ فى كتابه الدراما - التراجيديات، ساقته نظرته إلى التراجيديا. يكتب بول إرنست: "إن أكبر خطر يُهدد التراجيديا هو رؤية كل الأخلاقيات بصورة أو بطريقة نسبية"، لكن الخطر كان يداهم إبسن بصورة أكبر من هابل، وبعدها تطور الخطر مستمرًا فى غيّه نحو الزيادة، لأنه حمل فى طريقه ومن داخله خبرة ونضجًا بطيئًا يبلغُ به حدّ الكمال. من حظ التراجيديا أنْ كان بينها رؤية مضادة لعنصر التعليم وتعاليم الشاب الرومانتيكى، إلى جانب تألق البصر وانبهار النفس للتعصّب؛ ولهذه الأسباب كانت عند إبسن إمكانات التراجيديا، حقيقة أنها لم تكن خالصة كما هى عند هابل، رغم ما كانت تحمله من الجروتسك، والتراجيكوميديا وملامح البطولة الدون كيخوتية.

فى أعمال إبسن ظهرت النسبية، وفى الجو العام للديالوج، لكنه مثـل هابَل اختار الطريق الأصعب.. نقطة كان فيها على وشك العثور على الحل، وعلى شفا الوصول إلى الدراما والتراجيديا فى تحديد مُقنن، وبذلك كان قريبًا فى اختياره من الحدود الفاصلة بينهما. اقترب إبسن من الحياة الحديثة، وعند هابَل – وليس صُدفة – ألا توجَد هذه الحداثة بسبب الأساليب، ولـم توجَـد بالفعل على مستوى الواقع، لأنّ النضج ساعتها فى كل ثيمة وكل مادة كـان عصريًا.. لكن موقفه هذا والاقتراب منه نسبيًا شكّل له مشكلة أخرى، فحـلُّ مشكلة الأسلوب كان ذاتيًا وغير موضوعى، حلاً من نفسه لنفسه، بما لا يُمثل حلاً جذريًا للمشكلة، ولذلك لم يُقدّر له الاستمرار. إن كل الطرق النابعة مـن عند إبسن لا تؤدى إلى أى شيء ولا إلى أى مكان. فدراماته نهايات لـشيء أو لأشياء، تجريب، لا يؤدى إلى التقدم إلا بنتائج سلبية. بعد سـؤاله الفنـى يبقى سؤال آخر، كما كان الأمر فى السابق، أين المـادة المناسـبة للحيـاة المعاصرة اليوم، واللائقة بالطبيعة وبالشخصيات التى تعيش فى هذه الطبيعة، لتُقدّم تراجيديا حقيقية؟ لعل الجواب عن السؤال يحمل الـسلبية تمامًـا، لأنّ أعظم المتبحّرين فى قضية الأسلوب كانوا يستبقون الحديث عنه فى ميل منهم إلى الحديث المُبكّر حتى يشُدّوا من عزم التجريب البطولى والأبطـال، فـى بحث عن نتائج تتضمنها هذه المشكلات.

(١)

أعطى تطور الدرامات عند إبسن الوحدة .. تطوير يسلّط الضوء على كل المشكلات، وعلى ظاهرة تنافر الأصوات واللا انسجام. يعطى التطـوير

لهذه الظاهرة كل احتياجاتها، فنجد أنّ كل خطوة فى اتجـاه التطـور يتبـع الخُطوة التى سبقتها؛ فهُم لم يفرشوا الطريق بالورود، كما لم يعتبروا الصدفة هى الطريق الوردى لحاجات التطور. لم يستندوا إلى نزوات طارئة أو هوى مفاجئ، أو ميل إلى الحُولّية أو التقرّب فى الرأى؛ لكنهم حاولوا – كرجـال مسرح ودراما – فحص كل إشكالياتٍ فى طريق إبداعاتهم. نشأتْ فى الميدان الدرامى – المسرحى خبرات نمطية قيّدت هذا الميدان بقيود حديدية نبعت من المحاولات والتعبيرات من صلب المشكلة فى الفن. عاش شعراء الفردانيـة الكبار بين الافتخار والثناء على أعمالهم، عاش نصف هذه الإبداعات علـى تراب الحياة مثل كِسَرٍ وشظايا عملٍ لحياة الآخرين من المفكرين والـشعراء والدراميين، ومثل أفكار لعمليات حيوية بوصفها نظامًا كاملاً "OEUVRE". وسط هذه الأفكار الخاصة كان هناك الحذرُ واليقظة.. فالتطور كبير ومُتوحد، ففى الأعمال الأولى حوت فى نهاياتها وخواتيمها كل الأسـئلة التـى وردت عليهم فى السابق كى يتواصل التقدم والتطور، ومع ذلك فقد برزت بعد ذلك أسئلة كثيرة أخرى أثارت قلقًا وحيرة جديدة، من نماذج أخرى كانت مهمـة لحركة التطور. ليس فقط هذه النماذج فى أعمالهم التى تحددت بالمحطـات التى وقف عندها تيار التقدم للاستراحة أو لأخْذ النفَس، لكنّ واقع التطوير قد كشف عن كل الحياة، وعن أنّ الحياة بكلياتها رمز من الرموز، رمـز إلـى شيء أو أشياء ، تعبيرًا عن نموذج إنسانى جديد يُعبّر حقًا وحقيقة عن التطور الإنسانى. فالتعاليم المستقاة من الرومانتيكية، وبـالفحص الـدقيق للنظـرة الحياتية؛ تعود بالطريق إلى منعطف الرومانتيكية؛ لكن هذا الوصول وهـذه

النتائج لا تعود إلى نقطة البدء فى التطوير، لكنها مع ذلك تبحث فى القديم من الأمور. وقف الشاب إبسن بعيدًا عن الحياة، ونظر بنظرة متدنية إلى الحقيقة، وعبْر حياته - طولاً وعرْضًا - علا فوق كل حقيقة، وبين الحالتيْن وقف شامخًا كثائر وفوضوى، وقد كان ذلك بالفعل، وقف فى ثورة فوضوية تريد قلب العالم بأسره رأسا على عقب .. كل العالم. قبل عهد الفوضوية كان شاعرًا هاويا، بعدها بدأ فى فحص كل ما حوله، يراه ويفهمه بنظرة باردة، وقلب يقطر دمًا، شاعر تراجيدى كبير. إن نموذج إنسان العصر الحديث وطريقه المعاصر ما هو إلا الفكر الإبسنى ذاته، مِلْكٌ له وحده، لكن المشكلة أنّ كثيرًا من البشر لا يهرول فى حياته، وبأفكاره كما انطلق الرائع إبسن، لكن الأغلبية - منهم - تقف مستقرة متكاملة عند محطة على الطريق، يقف فى وضْع (محلّك سرْ).. مثل هذا النوع مثل إبسن هم شخصيات تصل إلى نهاية الطريق وإلى آخر محطة من محطاته، لتجد ولتجدّ فى العثور على الحقيقة وعلى الفكرة أو النتيجة الذهبية والكأس الكبرى التى تعلن أنّ قوانين الحياة دائمًا فى حاجة إلى تراجيدية أكثر تُكيف نفس الإنسان لتجعله يُكيف نفسه بنفسه وفق حالة جديدة دون تذمّر أو تخلخل، لتنتقل رؤيته ونظرته للحياة إلى رؤية بطولية ضخمة وعلى قدر عظيم من القوة.

جاءت البداية عند الألمان والاسكندنافيين الرومانتيكيين تقليدًا ومحاكاة. يعتبرون هاينه HEINE(*) فى بلده ألمانيا واحدًا من المُقلدين المُحاكين. بعد

(*) هاينريخ هاينه (١٧٩٧ - ١٨٥٦) HEINRICH HEINE، شاعر ألمانى، أحد عظماء الشعر الغنائى الألمانى - المترجم.

مؤلَّفه (عيد شولهوج – SOLHAUGI ÜNNEP) اتُّهِمَ بانتحال إحدى تقنيات مسرحيات هنريك هرتز HENRIK HERTTZ المنقولة أصلاً عن سكريب، جاء الانتحال تخصيصًا فى (تقنية اللغة) بما اعتُبِرَ احتيالاً مــاهرًا وســطْوًا، واعتداءً على حقوق مؤلف آخر. فأعماله باستثناء (كاتالينــا CATILINA) تعود موضوعاتها إلى التاريخ النرويجى بكل تقنيات اللغة فيه، كما لو كانت منسوبة إلى عصر الرومانتيكية المتأخرة، هذه التقنية التى لم تجد لها مكانــا مناسبًا فى الحياة (آنذاك)، أو لعلّها هربت من الماضى الجميل لتجد ضــالّتها فى مكان آخر. فى ذلك الحاضر لم تجد لها شيئًا من العبقريـــة أو الابتكــار الجديد، فضلاً عن أنّ الشعر الساخر لم يكن مُستحبًا ولا مستعملاً فى الثيمات الأدبية، كما لم يكن معروفًا فى تلك الفترة. والظاهر أنّ هذه المسرحيات التى كُتبت قبل ثلاثينيات ذلك العصر والتى لم تكن موضع اهتمام الجماهير فيمــا لو كان إبسن قد كتبها بنفسه؛ لأنها لم تكن أكثر من نتاج نموذجى للعــصر. هذا كل ما سجلته هذه الحقبة فى تماسّها مع الدراميــة باعتناقهــا للغنائيــة والمواقف التى تتوافر على الإحساس، وعلى شىء من النعومــة والــصفاء والأناقة غير المناسبة للجماهير، ولذلك لم تستمر طويلا؛ ومع ذلك بقيت هذه الخصائص بعد ذلك بزمن ما فى مــسرحيات إبــسن، لكــن أغلــب هــذه المسرحيات قُدِّر لها الفناء حيث لم تعثر على (الشكل) المناسب لهــا، لكنهــا ظهرت وليدة فكرة طارئة، خالية من التفكير الرصين وعاشت لفترة ليــست بالطويلة أو المُمتدة؛ لأن تطوير إبسن لم تنشأ قاعدته من هذا الطريق الــذى يعتمد على أحداث غير عادية تتبعها أهداف جديدة للحياة، تكتسب أو ترغب

فى اكتساب موضوعات أو ثيمات جديدة، لكنه استشهد فى أعمالـــه بوضــع السؤال ليكون أكثر تكثيفًا وأقوى كثافة فى كل جانب من جوانبه ليخلق فـــى اللُب شيئًا، وهو ما أوصله فى نهاية الطريق إلى إمكانات وفُرصٍ لــم تــدُر بخلده قط.. فالأهم عنده هنا هو (مشكلة الحياة) بدرجة أولى وليس موضوع الشكل، لأن الشكل ما هو إلا انعكاس للمشكلات الحياتية يحوطها من حولها، فالقضية تتمحور إذن حول السؤال وأسئلة أخرى تتبَع وليس حــول حلــول المشكلات. إذن يتمركز التطوير عند إبسن فى (التغيير)؛ حيث ينشأ ســؤال آخر من الإجابة أو الحل، فالسؤال الأول هو السؤال الحقيقى النابض وهــو الافتراض الأكثر أهمية وعُمقًا؛ ولذلك كان تطوير إبسن مرحلة جديدة مــن مراحل النمو لا تشبه ما سبقها من تطوير مراحل أخرى، ولذلك أيضًا كــان تطويره كاملاً مُشعًا ومكتملاً.

فى زمن الثورة الفوضوية تقف مسرحية كاتالينا فى صدر المواجهــة عندما كانت الثورة فى مهب الريح. وفى الأدب كانت ثورة تراجيديا الإيامب IAMB(*). كان لديه إحساس بأن هذا النوع الأدبى لن يُضمن له البقاء لأكثر من عشر سنوات. اشتغلت المسرحيات آنذاك علــى مــصائر الشخــصيات المسرحية (فالسيدة إنجر **INGER** تقف مأســاتها علــى خلفيــة سياســية). شخصيات رومانتيكية تنطق بالشعر وتواجه بعضها فى هذه المــسرحيات.. واحدة منها من ذات الفصل الواحد؛ حتى اليوم لم تــأت بمفهــوم المؤلــف

(*) IAMB: بحر عَروضى، مؤلف من بحر شعرى عروضى من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل أو مــن مقطع غير مُشدَد النُطق يتبعه مقطع مُشدَد النطق (فى الشعر، وفى القصائد) – المترجم.

الدرامى أو وجهة نظره. لا شىء غير المواجهة والتضاد، كل الشعراء يميلون إلى اختيار التهكم وتعبيرات اللغة الساخرة. أخيرًا جاءت المسرحيات أكثر جدّية وتحولت إلى (الصراع). شخصية مارجيت فى مسرحية (عيد شولهوج) تزوجت من الغبى (بِنجت BENGT) السيد الثرى من أجل ثرائه فقط وضاعت حياتها تمامًا بهذا الزواج باختيارِ خطأ لرفيق الحياة. وفى مسرحية إبسن (نيبلونج) يقتل هجرديس HJÖRDIS سيجورد SIGURD التى أخلصت له الحب بعد أن دبّر مع صديقه جونّار GUNNAR جريمة القتل ثم قتله هو الآخر ليذهب القتيلان معًا إلى العالم الآخر. وتأتى فرصة نادرة لمارجيت فى مشهد لا يتوافق مع شخصيتها لتقتل زوجها، ويُحس هجرديس بسوء حظّه وخيبته محاولاً إنقاذ نفسه بكل ما يستطيع. أما عن فعلته الكبيرة.. فعلة سيجورد فلم يلحظها أحد حتى إبسن نفسه.. إعدادٌ وتجهيز رومانتيكى للشخصيات - أعنّوا شخصية نورنا NORNA للزواج من شخصية أخرى، ومع ذلك فقد فرّقت الحياة بينهما إلى الأبد، كما فرّقت مارجيت عن جودموند GUDMUND الذى خطّط لإبعاد أولاف OLAF عن ألفيلد ALFHILD فى مسرحية (OLAF LILJEKRANS). عالم رومانتيكى يُغلف عالم درامات إبسن الشاب، لكنه لم يكن عالمًا رائعًا. فالأبطال الرومانتيكيون يكتشفون فى بطء أنّ الحياة شىء آخر غير ما تصوّروه، شىء غير ما يسمعونه فى الأغانى؛ ولذلك فالأبطال فى المسرحيات يطربون ويُغنّون، الأبطال الذين يذهبون إلى مصير أسود حين تلحق بهم الهزيمة، فليس بُقدرتهم وقف مسيرة المصير تجاههم. هذه هى تراجيديا السيدة إنجر - وهى هى تراجيديا سيجورد نفسها؛ لكن الفرق عند سيجورد أن التفكير ينبثق

عنده من فكرة تضعه فى موقف الخسارة والدمار، لأنه لم يتسلح بكل ما لديه من إمكانات، ولأن السيدة إنجر فى كارثتها ومأساتها لم تكن على اتصال بهذا الجانب من أحداثها. بعد ثلاثين عامًا أو قليل ظلت هذه الأسئلة حجر الزاوية التى تفرق موضوعاتها وتساؤلاتها فى تمثيل مسرحيات تعِجّ بالارتجاف وتمتلئ بالتحطيم أو الرجاء والتوسّل لتسير إلى طريق الجدّية بعد ذلك. تقطع المسرحيات علاقتها – بأسلوب راديكالى – بالنوع الدرامى السابق عليها – الفن للفن، يكتب بجُورنسن **BJORNSON** بعد عدة سنوات من روما أنه استطاع أن يخلع نفسه من هذه الجماليات ويقتلعها اقتلاعًا والتى لا تفيد إلا ذاته الشخصية.

بدأ التطور الفعلى عند مسرحية (كوميديا الحب **A SZERELEM KOMÉDIÁJA**) ويفزع إبسن مما بداخله من قُوَى شعرية. فمشكلة روبك **RUBEK** تُلقى بظلالها من البداية. شخصية ثورجيارد **THORGJARD** شخصية شاعر رومانتيكى "ليس له بيت ولا وطن" ليوقظ كل ميلودياته، وإيرنولف **ÖRNULF** فى تراجيديا نيبلونج يغنى للمصير العاثر لأولاده لتستريح نفسه وتهدأ. شخصية سفاندهولد **SVANHOLD** فى كوميديا الحب تلعب دور البطلة؛ تُحس للمرة الأولى بالخزى والعار من الحب فى الحياة، وفى ثيمة شعرية. كم كانت صورة صغيرة قليلة لهذا الشاعر كبقية الشعراء أيضًا. اكتسب التضارب بين الشعر والحقيقة، وكذلك الصراع، اكتسبت جميعها مستوى عاليا جديدًا تبدّى فى الأعماق والجذور والبحث فى مدلولاتها. فالرجل – والشخصية الرومانسية قد أشاح بوجهه عن الحياة التى يُصوّرها الشعر بغير الحقيقة حتى ينسى تلك الفترة، فى رغبة وعزم منه على تغيير صورة الشعر فى الأدب، وإصلاح النثر إصلاحًا ثوريًا، فالأغانى من واقع الحياة تعيش فى

هذا الواقع وتتأثر به، فى رغبة جـادة لأن تصبح الحيـاة مثل الأغانـــى أو لتصير الأغانى صورة صادقة للحياة. ومن أجل وحدة الفكر والأدب، وتوحّـد الحياة والشعر يأتى الصراع والنضال بكل ما يحمله مـن "متطلبـات مثاليـة" وبخطوات تقدمية من أجل خُطة النضال، التى تحمّس لها فالك FALK، وبراند BRAND فى جهادهما وحروبهما. تأتى أعمال إبسن كمركز قوى لكـل هـذه المتطلبّات، لتحمل نصَّ المشكلة؛ فالناس يحبون الشعر ويُقبلون عليه من بـاب التسلية والترويح عن النفس "يوميًا من السابعة حتى العاشرة مساءً"، أما أبطال إبسن فإنهم مهمومون "بتصالح الحياة مع التصوّر والفكرة .. الحيـاة والفكـرة معًا وبلا حدود أو شذوذ.. إنهم يقفزون بجرأة لمواجهة العصر .. فى مواجهة الناس والجماهير"، فى مواجهة ناس "تعلموا وشبّوا فى اعتقاد منهم بأنّ المثالية ما هى إلا نوع لنظام آخر فى الحياة .. شىء ما ولا غيـر"، هـذه الفردانيـة المحاربة – الأولى – إنما تمنح الإنسان هدفا غاليا لحياته (هكـذا تـصوّروا)؛ حيث يقيّد الإنسان طوق يلفُّه أشبه بدثار سرى. يُخفى أحلامه الجميلة! حتى لا يرى كل ما يواجهه من تلفيق وأكاذيب تمتلئ بها الحياة. صعب هو الـصراع ضد الأحلام، بل والأصعب هو مواجهتها. عسيرٌ أيضًا هو الحلم بالحقيقة، لكن النضال وحده هو الكفيل بانتزاع الواقعية. فى مسرحية إبسن (بيرجنت) يعكس إبسن حياته الشابة، بل حياة كل فترة شبابه.. هذه الحياة الرومانتيكيـة، فمـن أحلام بيرجنت الجميلة تتكشف الأكاذيب البشعة، تخرج من أحلام الشخـصية دواخلها وكل باطنها الردىء منحدرة متهاوية، ولا يبقى منها إلا الغرور وأنـا الذات، لكن الباقى ليس هو الشخصية ولا هو الذات؛ لأنّ الـذى يبقـى فـى الأصالة هو الشعر والحقيقة.

إن أعظم معنى ومغزى لبيرجنت هو إبسن نفـسه، وتطـورٌ يُـصيب مصير بطل من الأبطال كنموذج حى للبطولة، حيث يتغير البطـل متجهـا

– وللمرة الأولى – إلى تراجيدية المثالية الجديدة. تعوّدوا أن يقارنوا بين فاوست جوتة وشعره وبين الشكل الذى جاءت عليه هذه الدراما، وأنّ العلاقة فيها كانت قريبة وحاملة لعناصر الدرامية. من وجهة نظر تطور النموذج البطل، فإنه يشغل حيّزًا كبيرًا فى المثالية الحديثة خاصة فى سقوطه مثل دون كيخوته، ومثل تراجيديا براند التى تقف على المستوى نفسه، وكذلك كوميديا الحب. ما الشىء – أو العامل المشترك فى هذه المسرحيات؟ إذا ما فكرّنا – ترتيبا – فى شخصيات براند، فالك، بيرجنت وفى بطولتهم، وبخاصة حددنا التفكير بدقة فى التغيّر، وفى الأحلام النشطة النابعة من فالك، لِتُشكل منه – وبالجبرية – حُلمًا يبدو له كأنه الحياة بعينها. إذن يتضح لنا ما هذا العامل المشترك، فأبطال إيسن بصفة عامة – كما قال كثير من النقاد والباحثين – لا يأتون بعامل التغيير كما قد يبدو ذلك من الوهلة الأولى لرؤيتهم على خشبة المسرح. من السهولة بمكان تصوّر الموقف المصيرى الذى يقف عنده فالك، وبالمقياس نفسه عند روبك فى مسرحية (عندما نُبعث نحن الموتى)(*)، وعند بوركمان وبيرجنت، ثم ليفبورج **LÖVBORG** فى هيدا جابلر **HEDDA GABLER**، لينجستراند **LYNGSTRAND** فى سيدة البحر **A TENGER ASSZONYA**، ستينجارد **STENSGARD** فى اتحاد الشباب، ومن شخصيات هيلمار **HJALMAR** وحتى إكدال **EKDAL**. ومن جانب آخر وعلى خط متوازٍ تأتى شخصيات براند، وستوكمان **STOCKMAN** فى مسرحية (عدو الشعب) وحتى جريجرز ڤيرل **GREGERS WERLE** . ففى سطريْن اثنيْن فقط من نهاية المسرحيات تكتمل الكوميديا تمامًا (شخصية هيلمار **HJALMAR** فى مسرحية أعمدة المجتمع). لعله من الصعب تحديد النقطة الحاسمة التى تبدأ منها الشخصية، والنقطة الخاتمة التى تنتهى عندها؛ لأن تراجيدية المصير

(*) اسم المسرحية بالنرويجية: NAAR VI DÖDE VAAGER – المترجم.

تهدد الضحكات الكثيرة فى المسرحية وعند الشخصيات. من بين هذه الشخصيات بوركمان، فهو يتعرف على التراجيديا ويتعرف عليها، بعد أن قرعت على بابه وأجهزت على حياته. هذا جانب درامى لا شك فيه كما يراه بوركمان رؤيا العين. ومن جانب آخر، يمكن اعتبار الموقف ورؤيته كوميديا فى الوقت نفسه. إبسن هو أعظم المفكرين الراديكاليين وأكبر حاملى بذور الشك من بين كُتّاب الدراما فى القرن التاسع عشر الميلادى. إن استمرارية الانكسار الذى أطال من عمر القرن الثامن عشر، سواء كان فى التعليم والتعاليم أو فى أحلام المثاليين والذى أوقع الشخصية الإنسانية فى أعماق التراجيديا دونما إنقاذ، قد خلصت إلى حقيقة.. ففقدان إبسن للنموذج التراجيدى الخالص النقى، فقد ضاعت النهايات والختامات فى المسرحيات مع كل ما تحمله من شرعية موضوعية من قبل ذلك عند هابل، لكنه وقف على أبواب النظرة الثنائية الكبيرة. كان الرفض وتجاهل الأحلام مثل قانون طبيعى، وعلى غرار الانكسارات التى جاءت سابقًا فى الهيتروجين والحقيقة. فالشكل فى الفردانية يكاد يكون متطابقًا، فمتابعة التحليل للقوة الضاغطة يشبه - إلى حد كبير - وضع الجماعة المشتركة فى نظام واحد متحد. هنا، ومن عند هذه النقطة تحديدًا يبدأ نقد إبسن، وجورج برنارد شو هو الآخر ينشر النقد الاجتماعى الذى ملأ المجتمع كله بالأخطاء بادئًا بخطوة نحو المثالية فى الحياة، وآخرون رأوا تمجيد المثالية على أيدى إبسن وبرنارد شو، والحق كل الحق كان على أيديهما فعلا، وكان طبيعيًا - كما أقرّ بذلك برنارد شو - أن أحدهما لم يكن على مثل ما تصوّره وأشاد به الآخرون. فالنزعات كانت قوية جامحة عند إبسن كما كانت فى السابق عند هابل، لكنه اجتهد فى تحليلها، لم يقبلها كقضية مُسلّم بها، لكنه لجأ إلى أحقية الوجود لهذه النزعات، وبهذا فقدت النزعات شرعيتها وحقوق وجهة نظرها، ثم فقدت بعد ذلك معناها ومغزاها التراجيدى أيضًا. فإذا كان سؤال الأهلية الشرعية مطروحًا، فإن

الجواب قد يكون هو الإنكار السلبي (بيرجنت)، وساعتها يكون الطريق مفتوحا أمام الكوميديا أو على الأقل في اتجاهها، أو إلى تسامٍ خالٍ من السمو والرفعة، لاستثارة القوة وإيقاظها لإعطاء نوع من الهدف، وبعدها ليحدث ما يحدث. هذه الحال هي موقف من المواقف الذي يضع الشرعية، مع أنه موقف بعيد عن مصلحة الإنسان أو غاياته، موقف يكشف عن مثالية تجريدية (براند). هكذا يميل التقدم متراجعًا إلى الوراء، في اتجاه نقطة بدايته، يقف هنا إبسن قريبًا من حيث وقف شيللر كأن (شيئًا) قد ربطهم معًا. وسط هذه النوعية الإنسانية فإن كل مسٍ أُحادي أو اعتلال عقلي مقتصر على فكرة واحدة، أو تركيز مُفرط على شيء واحد يتطلب الأمر فيه خطة للتطوير. لأنّ الأهمية في تصميم روحِ الإنسان أن كل شخص يجهد في الوصول إلى آخر ما يقصده ويتمناه حاملاً لتحقيق غرضه وهدفه كل ما هو مُتاح له من وسائل، لكن الحقيقة ومِثْلها الواقع لا يريان شيئًا في الظاهر، بل هما يعتقدان في الحقيقة نفسها والواقع نفسه عندهما، لكن كل إنسان يستعمل وسيلته الخاصة في النظر إليهما.. هنا لا بد أن نتتبع تقنية صرفة، هي تقنية تبعية التراچيكوميديا، لأن الموقف – كما يذكر بول إرنست عن مسرحية (براند): يقف البطل في نقطة مركزية عُليا تفوق النقطة التي تمركز فيها خصومه، بما يؤكد الحقيقة وينفي في الوقت نفسه وجود صراع بينهما، وحتى لو تصارعا دراميًا أو تراجيديًا فلن توجَد صورة أو شبه صورة للصراع. الصراع يكون في شيء ما، وعلى شيء ما معلق في الهواء، ولا يوجد في الفضاء شيء يمكن الإمساك به؛ فإذا ما تقابل الضدّان المتصارعان، فلن يتبع شيء اللهم إلا الجروتسك الذي يطرح التضاد تباعًا بين الاثنين المتعارضيْن حتى يتفادى التأثير الكوميدي الجانبي والثانوي. هذه الشخصيات البطولية تستطيع العيش ومن ثم التأثير البطولي في مشاهد المنولوجات (بيرجنت) وحالته المَرَضِية، نهاية (براند) مع نفسه، (سولنس **SOLNESS** وسقف

البرج)، أو التأثير العكسى للتراجيكوميديا (براند وجماهير الشعب، اجتماع الشعب .. فى مسرحية عدو الشعب). ليست هذه مشكلة شكل فقط – لأنّ من الصعوبة معرفة مَن سيتبع مَنْ فى الحوار المسرحى أو فى المنولوج المسرحى عند الشخصية الواحدة – بل إنها نظرية الكون أو رؤية الكون التاريخية والسوسيولوجية. وشكل الفردانية فى براند يتطابق مع شكل الفردانية عند بوشا، لكن المضمون هنا قد اختلف وتباين، وبدقة أكثر: لا يوجد مضمون على الإطلاق. ماذا يُريد براند؟ ما هذا الشيء الذى يريده؟ أو الذى يريد إيصاله إلى مجموعة الجماهير المحتشدة حين لفت الأنظار إلى الجبل؟ ماذا بَقِى له الآن؟ ماذا دار برأسه حين أراد أن يدوس بقدميه على كل جذور التربة والأرض؟ هل أراد أن يهجر الجميع حياتهم؟ كتب إبسن إلى أحد أصدقائه من الثوار القصيدة الشعرية التالية:

لن أكون صعب المراس معكم على المائدة

سأكون حاضرا – لأُسجّل الأسماء بالأردواز!(*)

أعترف بالثورة إذا ما كانت وتحققت،

ولم يكنْ المُعادى لها هو الاستثناء.

ماذا يأتى بعد ذلك، الكل تسلّم منها الشعلة.

فانظر إلى تاريخ الفيضانات ......

(إلى بطل ثورى خطيب – ترجمة أريشى اشتفان)

هذه الثورة تتجه إلى كل المعارضين؛ ولذلك فهى فى اتجاهها لا تمس شيئًا من الحقائق أو المبادئ. كان واضحًا أنّ العديد من الرجعيين المحافظين على القديم يشعرون بالفوضى، إبسن وحقيقته. فى الواقع لم يكن هناك معنى

(*) لأُسجّل الأسماء على لوح من الأردواز، حتى لا تختفى أبدا – المترجم.

واقعي لعمل أي شيء حتى لتحقيق هذا الإحساس أو هذا الشعور. بقى هذا الشعور عاليًا راقيًا ما دام ظل بعيدا عن التّماس والاحتكاك، بعيدًا عن الحقيقة، ما دام لم يكن دراميا، وما دام بقى غنائيًا أملس ناعمًا. التراجيديا اليوتوبية يمكن أن تكون تراجيدية حقا، وحقيقة تراجيدية كذلك إذا واجهت أعمالاً قديمة تحاول استبدالها بأعمال جديدة أخرى، طارحة حقيقة في مواجهة الحقيقة القديمة الأخرى، وتكون الحقيقة الجديدة مُسلحة بالقوة الفعلية (كاندولس). وكان على الشخصيات – ممثلى التراجيكوميديا – أن يحددوا الرغبة، وتنافر الأصوات والنغمات التى لا يمكن الوصول إليها، وحيث يوجد نوعان من الهيتروجين لا صلة بينهما رغم قوة كل واحد منهما حين يتم اللقاء. يكتب كيركيجارد(*) "فى عالم النسبية، لا يوجد شيء أكثر إضحاكا من المطلق غير المُقيّد بالشروط" .. فى (براند) "كل شيء أو لا شيء". هناك أب روحى، وكل مثاليات إبسن الكبرى تدعو إلى الضحك عندما تتغير مُتحولة إلى النقاط الفاصلة، وبراند – كشخصية – هو الوحيد فى نماذج إبسن الذى لم يتحول إلى الإدراك ومعرفة الواقع. سخر إبسن من جوليانوس JULIANUS بضحكة تهكمية ثانية، لأنّ سخرية إبسن منه كانت سبقته بضحكة ساخرة أولى على رأيه فى المسرحية وفى الإبسنية، كانت شخصيتا ستوكمان، وجريجرز وسط نضالهما الدرامى يمثلان دوريهما وسط ضحكات لا حدود لها، ولم يكن ذلك معقولاً ولا مُستساغًا، حتى تُصدّق الجماهير جدّية

(*) سورين كيركيجارد (١٨١٣ – ١٨٥٥): فيلسوف ولاهوتى دانمركى، ومؤسس الفلسفة الوجودية– المترجم.

النضال والصراع. فى الواقع فإن لهما كل الحق، لكن ليس فى وسط هذا الدياليكتيك وهذا الفَهْم التراجيدى الذى كان أحد جوانبه صحيحًا عند هابَل، لا، وفى هذه النقطة تحديدا، عندما كانت الدراما تُمَثَّل بطريقة ظاهرية خارجية بنسبية غير مُطلقة؛ بينما داخلها يعلو على المُطلق بكل ما فى الكلمة أو الحوار من معنى، لكنّ هذا الانتصار كان بعيدًا عن التأثير الدرامى الخارجى كما كان يبدو أو كما كان مُتصوّرًا.. وبهذه الحقائق لتُصبح الشاعرية الكئيبة أو الملنخولية السوداوية المُوقعة انقباضًا فى النفس عاملا من عوامل ضياع التراجيكوميديا – (سأل هابَل فيرثر **WERTHER**: وعلى ماذا سيُفضى الموقف إذا ما أخذنا بطريق المضاربة بالحظ؟ فهل سيقلُّ حجم التراجيدية؟")). فبالنسبة إلى أبطال إبسن لا يمكن تخيّل شىء من الحظ أو الكمال؛ لأنّ مثالياته تتضمن فى داخلها أنّ الكمال والتمامية من الصعوبة بمكان، فالتمامية هى أكبر وأعظم التراجيديا مثل التاج على الرأس، وقال براند: "إن من يرى الله ويرعاه قد مات بالفعل".. فالرمزية الخالصة كما يراها إبسن لا تعثر على أحاسيس الحياة كاملة، كما فى قصيدة شعره المعنونة (ذكريات بالى – **BÁLI EMLÉKEK**) التى نظَمها فى شبابه، حيث وجد الشاعر الشاب ضالّته المثالية فى الخزى والفضيحة، وفى الغيبة (قيل وقال)، وفى الافتراء الذى يصدم ويُروّع بعمل غير أخلاقى، هذا ما بحث عنه إبسن، رأى كل ذلك بعينيه، وعرف أنّ السعادة مع الآخرين الذين يشعرون بأن الاكتمال والتمامية هى الإحساس بالحياة .. كل الحياة.. هكذا كانت نهاية مسرحية كوميديا الحب، والدرس الذى طرحته مسرحية (إيولف

الصغير KIS EYOLF)، كان درسا ملنخوليًا سوداويًا "فكل ما خسرناه يبقى إلى الأبد أمام ناظرينا". هذه النظرة الإبسنية هي التى أزعجت إبسن وشجّعته على موقف عدائه مع العامة من الشعب(*)؛ فقد شعر أن العامة تتنازل وتقبل التسويات المُذلّة أمام مثاليته. يكتب إبسن إلى براندس BRANDES: "الحرية مثل كل شيء مفهوم في هذه الحياة، لها معنى ومغزى، هذه الحرية التى نتوق إليها ونشتاق إليها شوقًا لا حدود له، وهى ليست شيئًا نقبض عليه بأيدينا".

لا أظن أنّ أحدًا رأى أو عرف نموذج المشكلة الفردانية وخطرها كما عرفها إبسن، وفى كل جوانبها ومتتابعاتها. فشباب عصره المليء بأشعاره الدرامية – وأجمل الإيقاعات الشعرية النادرة التى تتضمن محتويات ومضامين فكرية هى النضال بعينه، وهى الصراع بمدلولاته الحقيقية، وهى الموقف القوى والثابت الذى يضمن الاستمرارية لهذه النظرة ثاقبة العين. كان الهدف هو إنقاذ الفردانية، وهو ما كان يعنى فى الوقت نفسه إنقاذ المثالية فى الحياة عند إبسن. لم يغب عنه فى يوم من الأيام أن المشكلة فى الدراما هى مشكلته التى طالما أرّقت عينيه وأوجعتْ قلبه، إذ كانت هى مناط القول كله. كتب مرة يقول: "شخصية براند هى أنا لحمًا ودمًا فى أحسن أوقاتى وأعظم لحظات حياتى، كما حلّلتُ بيرجنت وستنجارد – لحظات صادقة فى حياتى وملامح من هذه الشخصيات أتت بالنور لهذا العالم المضيء". فبراند أحد جانبَى المحاولات المتكسّرة، وبيرجنت هو الجانب الآخر من هذه المحاولات.

(*) قد تكون هذه النظرة هى التى جعلت إبسن يُفكر فى تأليف مسرحيته (عدو الشعب EN FOLKEFIENDE)– المترجم.

فموضوع براند ومُحتَواه – بالنسبة لإبسن – هو المعنى الأخلاقى ومغـــزاه، وتأسيس وتقعيد للفردانية الرومانتيكية، بينما بيرجنت تقرر – بناء على ذلك المعنى – أشكال الفردانية التى تتناسب مع الأنا والذات والمصالح على أساس السلوك كله.. لكن يظل السؤال قائمًا فيما يختص بالشعر، إذ لم يُقض قضاءً كاملا على الأساسات فيه أو القواعد السائدة فى الشعر، خاصة فى نهاياتـــه المتأرجحة التى تظهر فى الرمز لتؤكد ترددات وشكوكًا فى معطياتها الفنية، لكن السؤال بجانبيه يبقى قائمًا، ولم يجد إبسن له جوابًا، خاصة فيما يتعلق بـــ "المسرحية التاريخية العالمية" حتى عنــد مــسرحية (القيــصر وجــاليليوس CSÁSZÁR ÉS GALILEUS)، التى كانت تبحث فى مضمونها عن قواعد تاريخية وسوسيولوجية هى الأخرى.. فالحل – حلُّ المشكلة، هو أنّ صـــيغة الإحساس وما يتناسب معها ومع الحياة الحقيقية وامتدادها إلى النهاية وبكل ما تحمله من إمكانات قد تكون صيغة مفيدة لكنها غير واعية وغير مقصودة، أو على عكس الرغبة أو القصد بما قُصد لها فى البداية، لكنها جوهرية ومثالية فى الوقت ذاته.

بدأ إبسن الدراما من هذا المُنطلق مع الجبرية – أو الإيمان بالقـــضاء والقدر، غاضًا البصر عن الهدف القديم. صحيح أنّ هذه الجبرية تحكمت فى السابق القديم ثم بقيت آثارها إلى ما بعد ذلك، جزء منها تقدير وتحتيم بقضاء وقدر (وقدر المرء وقِسمته) سيكولوجيا، وجزء آخر هو قُوى توحى إلى القوة السلطوية الضاغطة وعلى كل أحاسيسها؛ بينما جزء ثالث آخــر – يخــرج للمرة الأولى بعقلانية فى ظل تفكير يتمتع بالإدراك – يحمل فى شكله كـــل الحاجات والمتطلبات الموضوعية اللازمة.. ومع كل هذه الأجزاء ومواجهتها

كان الإنسان قويًا مُعافى، صاعدًا، حر الرغبة وحُر الاختيار وامتصاص الحرية فى عقيدته.

إذا لم يحتمل، فسوف يكون شرسًا مُثيرا للاشمئزاز

والموقف نفسه سيقع فيه، إذا رفض أن يحتمل.

(الفصل الثالث – ترجمة هويدو هنريك **HAJDA HENRIK**).

هذه الأبيات الشعرية من حوار شخصية براند فى مسرحية (القيصر وجاليليوس)؛ حيث تعاليم الجبرية والقضاء والقدر "لهذا نريد، لأننا مقدور لنا أن نُريد". نريد – دون أن يعرف إبسن أنه فقد فكرته التى ارتآها كتجديد خارق بالدعاية والبروباجندا.. وهكذا تفقد عائلة براند قوتها وسلطتها الأخيرة، وأساسات نضالها ورجاءاتها وأحلامها إلى الأبد، ولا يبقى لها بعد ذلك إلا كسل بليد، بطيء وراكد لا يستطيع النضال أو الصراع، وإحساس بالاستبداد يشُدّهم إلى الخلف وإلى العقيدة السابقة، وما هو إحساس طبيعى، فدون عقيدة لا يمكن بدء النضال أو الصراع. لقد بدأت حرب براند، لكن خبرته تضعه إلى جانب نظرته الأخيرة النهائية الفاصلة ليتسرب كل هذا وذاك إلى أحاسيسه.. هذا النوع من اللا انسجام ومن تنافر الأصوات وتنافر النغمات تُحسه وتشعر به تمامًا الدرامات الاجتماعية الأولى.

فى الحقيقة، فإن مكان النضال يتغير هنا فى المنظر المسرحى، فطرفا الصراع هُما نفسهُما: الشعر، النثر، المثالية والحياة، الشخصية والمجتمع، محاولة الطموح والأنانية الرخيصة البلهاء. فدقّات الحرب الرومانتيكية هى

الحياة المعاصرة الآن، تعكس كل وجهات النظر عند إبسن، فأول بطلة من بطلاته يسميها باسم معناه (SVANHILD) هو اسم الشخصية، اسم رومانتيكى مقبل من العالم الرومانتيكى، لكن الحياة الحقيقية بكل ما فيها من وحشية ومواجع وآلام تحاول الانتصار على الشعر وتعلو عليه وفوقه. يخشى فالك، وسفانهيلد الإحباط والهزيمة، ويُفضلان الانفصال فى حياتهما حتى لا ينتصر النثر وحديث الابتذال النثرى على حُبّهما. وعبثًا تنتظر (نورا) ثمانى سنوات لوصول الأعجوبة، وكذلك النقيب ألفنج ALVING بكل خصائص شخصيته، فإن الذنوب والزيف يهُبّان فى ثنايا الهواء الذى تستنشقه البلدة النرويجية الصغيرة. كل واحد من هؤلاء يجب عليه اتخاذ القرار مهما حدث بعد ذلك.. وهكذا بدأت نورا طريقها إلى الأمام .. إلى عالمها الخاص، قرار حسب رغبتها، وبيدها لا بيد عمرو، وعلى المنوال نفسه تقف لونا LONA فى مواجهة هِسْ HES، كشخصيتيْن إبسنيتيْن فى درامته (أعمدة المجتمع)، ولذلك يتشاجر ستوكمان.. هل هذه هى النتيجة؟

فى واقع الأمر؛ فإن الأمور تتساوى فى النهاية أو لا تتساوى، لكن المهم هنا هو: كيف ينتهى النضال؟ وإلى أين؟ فالحرب نفسها، سببها نضال من أجل الوصول إلى هدف سيادة المثالية.. هنا يبرز سؤال واحد مفتوح، ما هى نهاية فُولْك؟ وما الختام لمواقف تمرد كل من نورا وستوكمان ضد الأعراف والتقاليد؟ إن لحظات موت براند الأخيرة تكشف عن نيته ورغبته فى الإصرار على عقيدته والاستمرار فى غايته وطريقه، حتى لو طالت معاناته، وحتى لو استمرت المواجهات معه، حتى لو ولد من جديد، فقد صمم

على عزمه ولن تُغير أحداثٌ متضادة من شخصيته شيئًا. ليست مهمـــةَ الآن نتائجُ الحروب أو ما سيحدث بعدها من خطوات، إن الأهم هــو الانتــصار، انتصار لونا وهِسْ؛ لذلك عادت لونا من أمريكا حتى ترى بطل شبابها أصبح كبيرًا، وأضحى حُرًا – وهذه النتيجة هى قمة نجاحها.

إذن، فبالإمكان تغيير الإنسان – والناس طبعًا، فالناس قابلون للتغيير، لأن لهم إرادة حرة ورغبة مُلحة فى التحرر، والأمر مرتبط بالنهاية، وعلــى ما سيحدث لهم بعد ذلك. عندما أراد إبسن أنْ يرى هذا الأمل فى التغيير كان عليه أن ينظر إلى أشياء أخرى دارت حوله. وجد أنْ لــيس كــل شــخص مسئولاً عن مصيره، ولا هو سيّد هذا المصير؛ فهناك من بين النــاس مَــنْ مصيرهم محتوم ومُقرر مسبقًا. بعض المصائر تُحددها شخصيات اجتماعية، مثل شخصية أُسلكسن **ASLAKSEN** فى مسرحية (اتحاد الشباب). فهــايرا **HEIRE**، هذه الشخصية التى أرادت إعــداد نفــسها والارتفــاع صــعودا بشخصيتها إلى طبقة اجتماعية أعلى – فى الوقت الذى ارتفعت فيه ظــروف طبقتها إلى درجة أعلى بالفعل لأنه لم يقْدر أن يخطو خُطوة إلى المكان الذى يتطلع إليه ويُريده لنفسه، ولذلك فقد وصل إلى الطريق المسدود مُدمرا نفسه وحياته فى الوقت نفسه. وأسلكسن على الدرب نفسه يقضى على حياته هــو الآخر، يبقى مُعلقًا فى الهواء بيْن بيْن، بدل أن يكون هو نفسه الزاحف إلــى التغيير .. إلى القبض على مصيره بيده، فالعلاقات الاجتماعية تكــون فــى حاجة إلى أن تُقرر مُسبقًا مصير الإنسان وما يمكن تسميته بانتقال الــصفات الموروثة. ليس هناك مانع الآن من أن نضيف إلى هذه الشخصيات شخصية

الطبيب رانك **RANK** وشخصية أوزفالد وتراجيدتهما (واللتين تشبهان كلاً من براند، وبيرجنت)؛ فمن وجهة نظرهما معًا، المسرحيتان تراجيديا مصير بالكامل.

نوعان من النظام العالمي يتحكمان ويسيطران بطريقة ما في كل مسرحية على حدة: الحقيقة + الأخلاق داخل هذا النظام وفي باطن النوعين، حُكم أخلاقي يقرر تراجيديا الزوجين هلمر **HELMER**، ونورا **NORA**، ثم هذا القدر الغامض الأعمى غير المحسوب الذي تحكّم في مصير رانك. ولا نستثني هنا تنافر الأصوات الذي كان في بطن الشخصيات وفي ذاتها، ثم شخصية بِرنيك **BERNICK** القنصل (في أعمدة المجتمع) فقد اعترف بأن لفظة (الذنب) هي اللفظة المناسبة لكل أفعاله وأحداثه التي كان مُجبرا ومُرغمًا على فِعلها، ولذلك تصدى لكل هذه الموبقات حتى يتخلص منها عن طريق "التصحيح". هذه الأكاذيب والافتراءات في الشخصيات وكذلك في المؤسسات الاجتماعية جاءت وترسبت بسبب تشريعات وقرارات اجتماعية وبيئية مُعقدة، وكلها هي ميدان المعركة بين إبسن وهذه المظالم القانونية والتشريعية في المجتمع. سلطة نسبية بقوة شرعية ضاغطة أمام عيْن إبسن تمارس تضادا مع رغبته، يراها هو في جلاء ووضوح، ويشاهد بأم عينيه الجروتسك في حربهم المتنافرة المتسمة بالبشاعة، والمغايرة لكل ما هو طبيعي أو مُتوقّع، كما يشاهد إلى جانب هذا الجروتسك، التراجيكوميديا، وغطاءً يُعرى طاحونة الهواء. في الصراع بين هلمر ونورا يرى إبسن الخطأ في جانب هلمر فهو المُذنب والحق مع نورا، فثورتها المتمردة حق لها ولشخصيتها، لكن إبسن لم يضع الحق نفسه عند براند مع أجنسي، وكذلك

عند هاكون HAKON، ولا عند سكول SKULE مع زوجته وحبيبته (فـي مسرحية المطالبون بالعرش)، أو عند سيجورد وهجرديس ... إلخ. هذه كلها أحداث جاءت لصالح أهداف كبرى عند إبسن، فهلمر يـستمد تفاهتـه مـن الأنانية والأثرة.. لكن.. ما هذه القيم يا تُرى فى هـذه الأهـداف الكبـرى؟ فالسؤال عن الوجود فى براند هو أن الدراما بلا إجابات عن السؤال تختطف وتغتصب الفروق والاختلافات بكل ما تحتوى عليه من أساس صُلب وثابت. فى (مسرحية نورا)(*) تدين البطلة نورا زوجها، والسيدة ألفنج تعتقد - إلـى حد بعيد - أنّ لها الحق فى إدانة زوجها.. تظل رفيقة هذا الإحساس حتـى دمّرت حياة الزوج فى غير وعى أو إدراك بجبرية الأحـداث مـن حولهـا (متابعةً هذا العمى عن الإدراك بعد ذلك مع ولدها أيضًا)، ثم تصل فى النهاية إلى الاعتراف بأنّ كل الأخلاقيات هى أمور وملامح ذاتية غير موضـوعية وليست أكثر من شخصية ووهمية، وبأن مصيرهما (الزوج والابن) إنما سببّه شىء واحد هو العمل الإجرامى - الشكل المعاصر للمجتمع الـذى أعطـى الفرصة للناس وللأفراد، كى يتقابلوا كما تقابلت هى مع زوجها. وهى تنتقـد فى ثنايا المسرحية وأحداثها هذا الشكل وهذا المجتمع، لكن بعد فوات الأوان وبعد أن لم يكن لنقدها أى أثر من الهجوم أو الجدال. فأمام موقف كموقفهـا هذا كان الأحرى بها أن تنظر، وتتدبر ماذا تصنع أو تتصرف حيال الموقف

(*) عُرفت مسرحية نورا فى مصر باسم (بيت الدمية) عندما قدمتها فرقة المسرح الحر المصرى علـى مـسرح دار الأوبرا المحترق عام ١٩٧٠، بإخراج كامل يوسف، وتمثيل سعد أردش وتوفيـق الـدقن وعبـد المـنعم مدبولى وأمينة نور الدين، مع أن المسرحية تُقدم على كـل مـسارح العـالم باسـمها الإبـسنى (نـورا) - المترجم.

لتغير من حياتها على نمط آخر غير النمط الذى استمرت عليه فى حياتهـــا. هذه الحرب فى نهايتها هى انتصار سلبى للنضال والصراع. فـــى مواجهـــة النهاية الحديثة التى يتجه إليها الأبطال ســـواء بنـــسبية أو مـــصادفة (فـــى المؤسسات، وفى معرفة الأبطال بالحياة أو بغير معرفتهم بهـــا، واتـــصالات وعلاقات، وموروثات وتقاليد... إلخ) فإن اتصالا منطقيا، بل ومنطقى التفكير أيضًا ينشأ بينهم جميعا. لا يفيد كثيرا هذا الذى نشأ، إذْ مـــا رأى النـــاس أنّ جزءًا منه لا يعود بأى فائدة عليهم، أو أنّ الناشئ هذا ذو شـــكل نمـــوذجى كاذب وليس فى مكانه، ولا يتوافق أو يتناســـب مـــع رغبـــاتهم وأمنيـــاتهم وأفكارهم، وما بداخل نفوسهم من قُوى، سواء كان ذلك بحق لهـــم أو بغيـــر حق. هذه الصورة الأولى – والحقيقة هى التراجيديا الثانية الحقيقية عند إبسن – فى مسرحية المطالبون بالعرش فإنها تنحو إلى علاقة أخرى سوف نأتى على ذكرها. تراجيديا السيدة ألفنج نموذج غير منتشر من ناحية التماثل والتطابق مع التراجيديات الأخرى، مثلُها كَمثَل شخصية سوِيّة. فى هذه الدراما هنـــاك أدوار ثانوية تحقق تعاليم إبسن. شخصية ماندرس بكل ملنخولياه الـــضاحكة وتصميم الشخصية المرح والظريف، إنما يزيد ويُعمّق من مـــصير الـــسيدة ألفنج. صحيح أنّ: تعاليم ماندرس، ومسئولياته وضعف بصيرته هى الأساس الذى تتشيّد عليه التراجيديا، لكنهـــا بهـــذه الـــصورة – والنمـــوذج تُـــصبح تراجيكوميديا فى أعلى صورها تحمل أحاسيس عامة فى مواجهـــة لموقـــف السيدة ألفنج. فماندرس – من وجهة نظر البناء الدرامى – هو أحـــد أهـــم الشخصيات المناسبة التى تُعيد السيدة ألـــفنج إلى سيده، فالموقف لا يمكن أن يجرى على نسق طبيعى بدونه. لا يرتبط الأمر هنا بالأساس الثـــانى عنـــد

إبسن أو بفكرته، لأن السيدة ألـفنج وزوجها لا يقفان فـى وجـه بعـضهما كقوتين متعارضتين متطاحنتين، كما فى ثنائية الهيتروجين، وما دامت النظرة الاجتماعية قد وصلت إلى أكبر مرحلة من اليقظة والوضوح، وإلى الحقيقـة الكاملة، فإن بواعث السيدة ألـفنج والموتيفات التى تعمـل علـى تحريكهـا تصبح أحاسيس داخلية لا تدعوها إلى العودة إلى الوحشية أو الشكوك، خاصةً وهى تقف الآن بكل قُواها فى مواجهة مع البطل بكل قوته الاستعلائية أمـام مصيره. موقفٌ مكتمل وغير مختلط بتأثير تراجيدى.. عندما تنشط السخرية أو التهكم أو سخرية الأقدار، وينحـدر دورهـا فـى الـدراما (مانـديرس، إنجستراند) فإن جانبا من الجوانب يُضعف الجانب الآخر، حتى يُعمّـق مـن التأثير التراجيدى.. فالكلية أو التمامية بكل ما تحمله من تقاليد أو اصـطلاح لما هو مألوف ومبتذل، وجنْبًا إلى جنب مع تضافر القوى الـضعيفة، تـأتى بأسباب التراجيديا. فكُلما كانت القوة ضعيفة، كان التأثير ساحرًا مُذهلاً لعِظَم اصطناعيته. تراجيديا السيدة ألـفنج كالآتى، تصوّرها الأساسى هو: أكبر من صفائها، أكثر غموضًا وإبهامًا، عديم التحليل أو قليله، صيغة ضاغطة فـى حنان، ثم مثل بقية الآخرين: أكثر فظاظة، وأشدّ هستيرية، وأعنف انقادًا فى التأثير، لا تحيا داخل صيغٍ ضاغطة، تحكم نفسها إحكاما يُبعدها عن الحياة. على هذا النمط نفسه أراد إبسن كتابة مسرحية (نورا) بالصيغة التراجيديـة نفسها، أو هو على الأقل يذكر، كما جاءت المسرحية فـى طـور كتابتهـا التراجيدية، وبنص تعبيره "تراجيديا عصرنا".. هكذا كان العنوان. المهم فى هذه المسرحية أنه أراد أن يقول إن الرجال يحكمون على الأشياء بواسطة ما فى جُعبتهم من قوانين يُنفذونها على تصرفات النساء. فبيْن الرجل والمـرأة

حرب أبدية جميلة ورائعة، يكمن الرمز فيها فى أنّ شكل العلاقة يحتوى على العجيب والغريب من الأمور، وعلى صراع يمكن أن يكون عقلانيا. هنا تخترقهما الأخلاقيات لتقف بينهما، تخترق الزوجين لتقيس وتُقيمّ كُلاً منهما. تُخفّض من قيمة هلمر، حينما تكون الحقيقة ويكون الحق فى جانب نورا. كم ستكون الدراما أعظم وأكبر لو كان كل منهما (هلمر، نورا) على درجة واحدة، وعلى قدر متساوٍ من التفكير ومن أسلوب المشاعر بما يُمكّن من حضور الصراع بينهما، ندًا لندٍ. يصل إبسن فى مسرحية (الأشباح) إلى القمة العالية التراجيدية، وفى مسرحية (البطّة البرية)(*) يُقلل من المتابعات سالبًا جزءًا منها؛ ثم يكتبها مُعيدا الكتابة قائلا: هذه هى تغييرات نظرة الكون أو هى أهم رحلة التعليق المؤقت لأحداث هذه المسرحية وأهمياتها.

أخفقت منظومة الأخلاقيات نهائيا عند إبسن فى التراجيكوميديا .. والآن لا أحد يرغب فى التوجه أو الميل إلى هذا النمط للتراجيكوميديا وإلا عُدَّ من بين المجانين، فالكل يرفض "المتطلبات المثالية"، فليست موجودة مثل هذه القيم فى أى مكان فى العالم؛ فالناس لا يستطيعون العيش دون الكذب. والويل لمن يفتح عينيه! كان لا بد أن نرى ماذا أحضر الكذب إلى الحياة؟ فمن السعادة ينبنى الكذب، ومجموع الأكاذيب يُغذى التعاسة والبؤس. إذن فمن يصارع الإنسان؟ لم يكن بالمقدور عمل أى شىء ولا أى تغيير، فالمثالية لا تتناسب مع

(*) البطة البرية VILDANDEN: كتبها إبسن عام ١٨٨٤، مسرحية فى خمسة فصول، وترجمها مؤلف هذا الكتاب جيرج لوكاتش إلى اللغة المجرية عام ١٩٠٦، يمثل المسرحية (١٢) رجلا، وثلاث شخصيات نسائية – المترجم.

الحياة أبدا. كان على الفردانية أن تتحول إلى الأرستقراطية حتى تخلو من الجروتسك وجنونه، وحتى تتخلص من الدون كيخوتية. لم يكن بالاستطاعة الارتفاع بالناس إلى درجة سامية، فهم الذين يرفعون أنفسهم إلى هذه الدرجة السامية. على هذا المنطق يتحول الناس منذ ميلادهم .. إلى نوعين اثنين، الأول: يعيش راضيا بين فلول الكذب وأضابيره، وكما تذكر شخصية أُلريك برندل: "لا يريد أكثر مما هو فيه وما هو عليه، بقدر قدرته على ذلك. باستطاعة العيش والبقاء بلا مثاليات". النوع الثانى من الناس يتقدم إلى الوجهة التى اختارها لنفسه رغم كونها وجهة مضطربة وغير منظمة وغير سويّة، ونهاية هذه الوجهة وهذا الطريق الشاذ هى التراجيديا. هناك نقطة واحدة بين الطريقين، محطة قصيرة، يختار عندها الإنسان، إما أن يعود للوراء، وإما أن يتقدم إلى طريقه المختار، حتى لا يسقط ويُدمّر نفسه فى النهاية.

هكذا وصل إبسن إلى مضمون التراجيديا، حتى هذه المحطة يكون إبسن قد ابتدع تراجيديا تحمل رؤيته، والآن كل العالم أصبح تراجيديا (مسرحيته "سيدة البحر" هى الوحيدة التى تُختتم على غير التراجيديا، ولذلك فتأثيرها ليس طبيعيًا). صورة التفكير فى هذا العالم، وفى نماذج أبطاله، واقتراب هؤلاء الأبطال من مصائرهم، تتشابه بحذافيرها مع صورة التراجيديا عند هابل؛ لكن إذا كان نموذج الشخصية يتشابه – إلى حد كبير – فى أعماقه؛ فإنه يكون – والحالة هذه – مُتسمًا بالاستطراد فى المشكلة متجاوزا هابل نفسه. على كل حال: فما دام تم تغيير الأصل الدعائى الثورى الرومانتيكى إلى الرأسمالية وتغيرّت المصطلحات والعبارات والألفاظ وكذا

الكلمات، فقد اختفت كلمات مثل (كبير) وما شابهها، واحتاج الأمر إلى كلمات سلفية قديمة تعود لتدخل دائرة النشاط اللغوى ولاختيار شكل صالح لها، فلم يكن بُد من إحياء لفظة (تراجيديا)، السلف من جديد. كل ذلك كان امتصاصا من القديم الأثرى، وكان لا بد من تضمين هذا السلف العائد، الرغبة والتشوق الشديد للقديم. هذه الفردانية الأرستقراطية تصبح مطلوبة ومرغوبة، وتحمل الجبرية فى مضامينها حقًا، إذا ما كانت تُحس بالنموذج الأرستقراطى، ويشعر مؤلفو الدراما الإحساس والشعور نفسهما. ففى مسرحية (روزمرزهولم)(*) يتحول تنافر الأصوات إلى التراجيدية، فيُصبح علامة مضيئة على التطور الإبسنى نسبة إلى الأعماق الدرامية التى جاء عليها، وكيف أنّ الحياة تأخذ فى مسيرتها الشعراء المُلهمين والقُواد العظام وسِيَرَ الأبطال وعلماء الجمال. المسرحية تأمُّل روحى وتفكُّر للتراجيديا.. ونظرة تراجيدية للحياة. وليست على ما ذكره مؤخرًا من أنها تراجيدية إذا ما انتبه الإنسان إلى الحياة، وليس لأنّ حالته تتبع المتتابعات فى التراجيديا (شخصية روبك)، ولكن لأن الإنسان والشخصية المسرحية تأتى إلى الوجود حاملة عناصر التراجيدية. فى درامته "روزمرزهولم" يكتسب تنافر الأصوات واللا انسجام شكلاً خاصا لعله هو الأول فى أعمال إبسن، فعدم التوازن يُحول تنافر الأصوات إلى مضامين تراجيدية. يأتى البطل فى النموذج البطولى ساعيًا إلى المشكلة التى تُضعف من الرثاء والشفقة، لأنّ كل ما حوله يوحى بالنضال والصراع التراجيدى الذى يعطى الرثاء الحقيقى؛ عندها تتحول كل

(*) مسرحية ROSMERSHOLM: كتبها إبسن عام ١٨٨٦– المترجم.

نجاحاته أو انتصاراته إلى صفة التراجيدية وليس إلى نجاح تنافر الأصوات: تغيير وانتقال شخصية (رابيكا RABEKKA)، أكبر انتصارات الشخصية وأعظم خسائرها فى الوقت نفسه، (خسارة روزمر، برندل) تُثير قوة مُنكسرة تعلو على السطح لنوع إنسان قوى وحقيقى تحمل روحه أرقى القيم وأغنى النّفع.

أما بقية الدرامات فهى تراجيكوميديات غنائية شعرية تتحكم فيها وتسيطر عليها الثنائية التى اكتشفها بوركمان فى مصيره. الأسباب هنا مُعقدة حقا. ذكرنا سابقًا جانبًا من طبيعة هذه الشخصيات: ضمائر سيئة، وأنانيون يشتاقون إلى أشياء أملاً فى أن يكسبوا أمرًا أو غنيمة، ينتظرون حقا قد لا يكون لهم، شخصيات تبقى على نسق يوم ميلادهم. فى دواخلهم أرواح نقية ومشكلات صعبة الحل. شخصية ديمتريوس نموذج دقيق لهذه الشخصيات، فمواقفه الخارجية أوصلت روحه الداخلية إلى عدم التوازن الذى أوْصله بدوره إلى تغيير ظروفه الخارجية. وبعد الفرج والارتياح يعود الناس إلى الهدوء والسكينة، كما عاد ديمتريوس إلى مشاعره عندما عرف أصل ميلاده.

هذا الإحساس السّاذج البسيط للعدالة غائب عن أبطال إبسن، وهو يُعطلّ من نشاط الأحداث وتسارعها، ويُعيدها إلى الداخل التراجيدى. فأصحاب الضمائر السيئة الغائبة يشعرون أنّ الموثوقية تضغط على غرائزهم وعلى شخصياتهم، فلا تجد عندهم ما يمكن إثباته أو التحقّق منه. وهذا ما يعوقهم عن تحقيق ما يصبون إليه، وهو ما يؤدى بهم فى النهاية إلى التدمير (مكبث). كما أنهم أضعف من أن يشلّوا هذه التُّهم عن أنفسهم؛ ولهذه الأسباب فهُم شخصيات تقف متصلبة فى منتصف الطريق، بمعنى الاستسلام، وتكييف

أنفسهم وفق حالة جديدة؛ ولذلك فهُم دائما على صراع متواصل، لكنه ليس دراميا على الإطلاق، فعلاقة المثالية بالحقيقة مثل ثنائية التراجيكوميديا في السيطرة والتحكّم. المثالية لديها من القوة ما يسمح لها بالحياة دون أن تكون في حاجة إلى قيم أو مُثل عليا، لكن الحقيقة ساعتها تكون قد تعرضت للتمزيق والدّهس بالأقدام من قُوى استبدادية مُتحكّمة ومسيطرة تحاول استبدال بأسباب الخسارة والهزيمة النصر والانتصار في اللحظة نفسها حتى تعود الشخصيات إلى التوْق والشوق، إلى نقطة ما قبل هذا النصر.. "فالنظر إلى بيت روزمرزهولم يؤكد هذا الارتقاء، لكنه يقتل السعادة". لا تزال القوتان المشار إليهما سابقًا تقفان ضد بعضهما، كل واحدة تحاول القضاء على الأخرى، والصراع وحده، دون أن يحاولا إضعاف الواحد أو الآخر قبل بدء الصراع. ففوق مصير كل من الشخصيات سولنس، بوركمان، ألمرز (في إيولف الصغير)، روبك، وفوق حياتهم تسيطر قُوتان متصارعتان تضع كل منهما الموقف في المشكلة زيادة في التعقيد. الكل يضحى بشخصيته من أجل شيء، ثم يتساءل بعدها: أكان من الواجب ومن الضروري القيام بهذه التضحية؟ تأتي التضحيات الإنسانية بالمثالية التجريدية على مذبح الكنيسة، بعدها تُدمر المذبح، وتجحد وجود الله الذي قدّموا له التضحية. قال هابل عن سيطرة المصير في التراجيكوميديا:

"...DER TAUSENE VON OPFERN HERUNTERWÜRGT OHNE EIN EINZIGES ZU VERDIENNEN". (*)

(*).... تبتلع التضحيات الآلاف، مع أنّ واحدة من هذه التضحيات لا يستحق بذلها – المترجم.

تنافُر الأصوات استعمله إبسن فى مسرحيته (هيدا جابلر)(*). فى المسرحية شوق عارم وشديد، وهيستيرى، تتحول هذه التمنيات إلى مثاليات فارغة خاوية عند محاولة تحقيق الشوق والتوق. وتتضمن هذه المحاولة الجبانة، ضعف هوية الضمير وما ينتج من غلظة وفظاظة، ووحشية ماكرة، وكلها خصائص محاولات مُنفرجة عن الغرائز. هنا لا تكتفى الحقيقة بتدمير كل جميل وكل فكرة كبيرة تحاول التعنت معها وإجبارها واغتصاب قُواها، لكنها تُلوثها وتُفسدها، بل وتُسيء إلى ظلمها وتعسفاتها جميعًا. تبقى الرومانتيكية الباثولوجية المُنحلة المتفسخة على شيء من القوة حتى تأخذ الحقيقة منها بعضا من التقدير والتثمين معاونة لها على إبراز موجة الضحك إلى الظهور؛ لكن التراجيكوميديا مع هذه الصيغة وهذه الوضعية لا تكون تراجيكوميديا خالصة، حين تتعاون الغنائية الشعرية بالتفافها حول هيدا جابلر لتصل بشخصيتها إلى التدمير، وإلى الرثاء التراجيدى الحقيقى، فى بقية مسرحيات إبسن، التى تتمتع بعقلانية وإدراك متواضعيْن، وترتكز إلى أساس ليس بالقوة (والمتانة) المطلوبة، فتُمثل هذه المسرحيات نموذج اللا انسجام والتنافر أصواتًا ونغمات، كما ترشح منها قوة الغنائية الشعرية، والعمق والنقاء الشاعرى. فى نهايات هذه المسرحيات نجد النشوة والابتهاج الغامر يختتم الفصول والمشاهد المسرحية بما يمكن تسميته (تراجيكوميديات الابتهاج التراجيدى). فالجانب الغنائى فى الرثاء التراجيدى هو الأساس والدعامة ونقطة الانطلاق، ووحده، دون الارتكاز إلى قُوى أخرى أو على مساعدات خارجية:

(*) مسرحية HEDDA GABLER: كتبها إبسن عام ١٨٩٠، يمثلها ثلاثة رجال، وأربع شخصيات نسائية – المترجم.

هذا هو الصوت والنفير الأخير لدراما هنريك إبسن.. هذا "الضمير السيئ" هو السبب في إيراد المشكلة وتثبيتها في لُب الدراما بكل ما تجيء به من مشكلات جادة غير ذات معنى ولتزرعها في قلب الأحداث تعطيلاً عن النمو والاستقرار، مشكلات تجريدية لا لزوم لها على الإطلاق؛ فمناقشة سؤال العدالة والشرعية ليس له طريق أو مسار إلا طريق واحد، هو أن يلجأ الإنسان – والناس جميعًا إلى الانتباه للأسباب التي سببّت أحداثهم وفعالهم .. خلفيات الأحداث وبدايات الأفعال ومقدماتها، ملتصقين بالتجريدية التي تُحركهم والتي في حقيقتها تبدأ الصراع معهم.. هذا هو السبب الحقيقي للرنين التراجيدي والغلاف الجوي الذي يعاكس ويشاكس الأخلاقيات، والذي لا يهدأ ما دامت الدراما تُمدّ جانبيها بالصراع والصدام المتقابل، لكنه يظل ينتقد كل المعاني والمضامين الأخلاقية على طول الخط. يصبح الموقف أكثر سخونة وشدّة، عندما لا يكون السلوك الأخلاقي مُحركًا وموتيفًا يُحرك الشخصيات كقوة فاعلة فقط، لكن عندما يُصبح سببًا إيجابيًا لنشر الضوء البارد والحاد على كل شيء وكل حدث يجري في كل زوايا الدراما.

رغم ذلك، فكيف تصل هذه الشخصيات إلى نهاية وختام المسرحيات بتعبيراتها إلى ابتهاجها الغامر الشعري والشاعري، وإلى إيماءاتها التراجيدية المصاحبة لها؟ هنا يقولون ويتحدثون عن "**لحظة دلالية – TVAERTMOD**" كانت موجودة مختزنة في السابق، ومع ذلك فهي لا تظل تفعل فِعلها وتنشر غلافها الجوي على الشخصيات – ألا وهي لحظة الموت. اختيار الشخصية للموت

فى هذه اللحظة أجدى من اختيار لحظات أخرى للفناء. (فهى عند أيولــف الــصغير تراجيدياه الوحيدة التى لا تنتهى إلا بالموت)، لأنه هنا، فى اللحظــة نفــسها، مــوتٌ مطلق كما كان يودُّ ويرغب فى مواجهة الحياة، والموت هو الاختيــار والحاجــة الوحيدة أمام الإلحاح المستمر بلا استجابة. لم تجد درامات أخــرى فــى فكــرة الموت لديها أقوى وأعذب تعبير مثل ما جاء فى دراما "إيولف الصغير"، خاصة فى قوته وعقلانيته ونقائه (إلا عندما تختلف الأســباب كمــا فــى مــسرحيات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة). فالموت هنا هو ظلال الفناء والدمار الــذى يُطــل على كل نسمة هواء فى ذلك العالم. طبعًا هناك شيء من القلق والتوتر المريض عند كل بطل من الأبطال، وإذا كان ذلك صحيحًا كما يذكر بول إرنست، من أن السيكولوجى إبسن فى تطوره وتطور مسرحياته فى نهاياتها لا تقبــل إلا هــذا النوع من التوتر مثل الباثولوجيا، لذلك تأتى ختامات المسرحيات علــى النحــو الذى اختاره لها إبسن تحديدًا؛ ولذلك نرى شخصيات إبــسن لزجــة ملتــصقة بالأرض شديدة الرطوبة.. شخصيات صعبة الإرضــاء، أبطــال أنقيــاء وهــم يرتفعون ببطولاتهم فى لحظات حاسمة، لكن لمّا كان هذا الارتفاع والصعود بلا أمل أو رجاء؛ فإن (شيئًا) مريضا يُرفرف على الرثاء والشفقة.. شيء باثولوجى فى كل ركن من أركان الوجد والابتهاج الغامر. شخصية (هيلدا **HILDA** فــى مسرحية البنّاء سولنس) تقرر المستحيل؛ فموتيف البطولة والقيادة هنا هو العالم، ومسرحيات أخرى كان لا بد من وضع وإقرار المــستحيلات فــى مــضامينها خاصة عندما تكون تراجيديات، لكن المستحيلات هنا يجب أن تكون لها الأولوية فى مسار التراجيديات، وهو ما تزخر به مسرحيات إبسن وبعض من مسرحيات هابل، شعور من البداية يوحى بالفهم والإدراك، والعمومية والشمولية فى الوقت

نفسه. هذا الرثاء المقصود نحو الموت هو الذى يرفع الدراما إلى درجة عُليا. أيديولوجية "الموت الجميل" عند هيدّا جابلر. البطل أو البطلة نموذج خالص للفناء والدمار، يستعذب الموت ويحنّ إليه، إنه يتحرق شوقا إليه بكل ما وسعه من حيلة، وبكل نشاط إدراكى وعقلى. الذى يُعطله فى طريقه إلى الموت أو يُضعف أحيانًا من رغبته وشوقه، من الزاوية الفنية الدراماتورجية – ليس هو امتداد الأحداث أو ما شابهها، إنما هو فِعل المعانى الرمزية ومنطقية هذا الفعل (تخليص سولنس من مسئولية البرج، وتسلّق رابك وإيرين **IRENE** للجبل)، ليس هنا هدف واضح أمام هذه الشخصيات، فكل شخصية منها رمزية تعيد الرمز فيها إلى مصير نموذجها، لا هدف ولا مضمون يتخلل أدوارها، ليس خلفها شىء تبكى عليه، إلا هذا الأخير، هو فِعل المستحيل. وبعدها صمت رهيب، لحظة عصيبة فى أعلى البُرج، لحظة استرجاع إلى الحياة، لحظة اكتشاف كل شىء كان من الممكن أنْ يكون، ولحظة مملوءة بالابتهاج كان بالإمكان أن تكون ضمن حاجيات الحياة.

تذكر شخصية سكول فى مسرحية المطالبون بالعرش: "هناك رجال – وناسٌ وُلدوا كى يعيشوا، وآخرون كى يُدركهم الموت".. (فى الفصل الخامس) – قد يكون هذا هو شعار التراجيكوميديا. كتب إبسن عن (الرؤية الدرامية) من وجهات نظر متعددة فى آخر أيام حياته. وهنا تصبح كل مشكلة أكثر بُعدًا من العقل الواعى، فرسم الأساس يكون على شىء من التبسّط، وتصبح السيكولوجيا أكثر بدائية وسطحية؛ لعل سبب ذلك هو أنّ إبسن كان واثقًا من الغموض الشاعرى الذى كان يميل إلى الشكل التراجيدى، وهو آخر ما كان يبحث عنه فى أُخريات حياته.. (لأنّ مسرحيته الأشباح – من وجهة

النظر هذه – كانت شيئًا آخر، فقد جاءت أكثر خشونة، وأعظم برودا، وأبسط فى كلماتها وحشوها. تُرى مِنْ بُعد كأنها الأعظم والأقرب انتماءً بينما هى غنائية فى واقع الحال). من المؤكد أنّ المسرحية مليئة بالبساطة والفنية البدائية(*) التى لم تكن مُتوقعة من إبسن فى شيخوخته. لكن لعل الأهم فى هذه البساطة والفنية البدائية هى وصول إبسن إليها فى يُسر ودون تفكير طويل أو إرهاق فكرى ساد بما اختلف عن تفكيره السابق فى الحياة. السيدة ألفنج لا تقف فى طريق تطور مشكلاتها ولا تقر بالاً بها؛ فنضالها عن الرومانتيكية وعن الحياة لا وجود له أمامها على الإطلاق، خاصة فى الشكل؛ لذلك كان سهلاً على إبسن – دون أن يلجأ إلى تحليلات عميقة – أن يجعل شخصياته تواجه الواحدة منها الأخرى، فهو لم يُلق بالاً إلى الأرض (الطينة) التى يقف عليها أبطاله، معالجًا فى بساطة أيضًا أسئلة العدالة والقُوى التى تتفجر من أجلها فى شخصياته المسرحية؛ لهذا تقف شخصية سكول بكل قوتها التى لا تتكسر مع كل تمزيق وعُنف، فى مواجهة لمصيرها، فكل إنسان متردد عادة ما يكون هو المتأكد من الحياة التى يلمحها ويراها فى إنسان آخر. شخصية هاكون فى مسرحية هاكونشن يصل إلى دوره وتعبيراته بفعل القوة التى تلقّاها من شخصية أخرى. تراجيديا الشك، لعل هذه المسرحية هى الدراما الأكثر انتماءً إلى شخصية إبسن، والدليل فى رأيى، أنّ نقده الفنى المتأخر يتمحور حول شكوك وترددات شخصيتَى سكول، وچاتجير **JATGEIR** فى حوارهما:

(*) المقصود هنا بالفنية البدائية، الفطرية، كأسلوب خاص بالفن، يتوافق مع الشعوب البدائية أو الفنانين البدائيين – المترجم.

سكول : وماذا تُسمى عدم الاكتمال .. هل هو نوع من التردد والحيرة؟

چاتجير: من كان فى داخله التردد والشك، فهو الذى يتردد.

سكول : أظنه ... هو الموت.

چاتجير: بل أكثر سوءًا من الموت – إنها فترة الانحطاط(*).. الفترة الرمادية اللون، (فترة ما بعد المساء تحديدا).

لكن سكول يستعد بسلاحه بعد ذلك، يريد أن يفعل شيئًا، لا ينتظر أن تُحطمه الفكرة وتُمزقه تمزيقًا، ليقرر الذهاب إلى الحرب، وليسقط بعد ذلك بشجاعة النضال، لأنه مُقررٌ له أن يموت ويَقضِى؛ لأن إنسانا مثله هو "ابن الرّاب – ابن زوج الأم على الأرض"، وليس له من طريق آخر إلا الموت فهذا هو واجبه ومصيره.. لكن هذا الموت يعنى له نضالاً بطوليًا حتى النهاية، وهنا لحظة السقوط التى لا تهُم أى بطل قوى الشكيمة، فالبطل صاحب الفعل والسائر إلى موته بل وطوال حياته دائم الشك والتردد، يشك فى شكوكه نفسها، وكلما ذهب بعيدا فى هذه الشكوك ومعها، ارتفعت معنوياته وتوالت، وزادته صعودًا وارتفاعًا، وفقد من أمام عينيه كل ما كان يبحث عنه، كان يأمل فى تأسيس الفردانية الرومانتيكية، لكنه يجد الإمكانات التراجيدية التى تُضعف مكانته وتُشوه سمعته بوسائل سرية ظالمة قابعة تحت جدار.

(*) TWILIGHT: فترة رمادية تشبه الانتهاء من زمن ما للدخول فى زمن رمادى آخر، مثل فترة الشفق عند غروب الشمس، ومثل فترة الفجر الكاذب عندما يأتى ضوء ضئيل يكون قبل الشروق – المترجم.

(٢)

إن أعظم هدف خصّصه إبسن فى عصره؛ هو بعْث الدراما الاجتماعية الكبيرة التى أفرزت تراجيديا المواطنين. بدأ من الأساسات الأولى التى كشفت العلاقات التافهة والصغيرة بين الناس والشخصيات المسرحية بطبيعة الحال، دافعًا بالتراجيديا إلى السطح، ما كان يُمثل الطفرة الأولى فى هذا المضمار، كتجارب جديدة تنهض فى تاريخ الأدب الدرامى. سعى إبسن إلى حيث يقف الناس ليرفعهم – معه – إلى درجة عُليا من التفكير والعلاقات. استعمل إبسن التقنية الفرنسية التى عمل بها فى بدايات حياته الفنية التى ظلّت مصاحبة له طوال الحياة. فعبْر الدراما تورجيا والمخرج المسرحى تعرّف على سكريب وتأثر بكتاباته وفن التقنية فيما ألّفه من درامات، ومدى التأثير الذى أثارته المسرحيات. عندما ذكر مؤخرًا النقّاد الفرنسيون مصطلح (الدرامات الاجتماعية) فى نقدهم، مؤكدين أنهم قد تأثروا كالكُتّاب بالدرامى ديما، خرج إبسن ليقول ردًا عليهم إنه تعلّم من ديما ألا يكتب الأخطاء ولا يشير إليها فى مسرحياته بل ولعله كان يتحاشى مثل هذه الأخطاء التى اتبعها ديما فى فن الكتابة المسرحية. لكل منهما وجهة نظره الصحيحة؛ فإبسن لم يتعلم شيئًا البتة من ديما، لكنه قدّم أحداثًا مستقلة عنه، أما ديما فكتب أعماله بطريق التوازى. حقيقةً إنّ إبسن لم يتعلمّ شيئًا من ديما، وحقيقةً أيضًا اشتغل ديما على عاملَى التوازى والموازاة(*).. كل منهما أراد تعصير منهجه

(*) PARALLELISM: هى نظرية تقول بأنّ العمليات العقلية والجسدية متلازمة، وأنّ أحداهما يتغير بتغيّر الأخر، ولكن من غير أن يكون بين سلسلة التغيير أى علاقة سببية – المترجم.

وأسلوبه بما يتوافق مع فكره ووجهة نظره، وهذا السعى أمر طبيعى ولا غرابة فيه، حتى لو كانت هناك فروق بين إبسن وديما، لكن أمرًا مشتركًا كان بينهما على وجه التأكيد.

جاءت التقنية الفرنسية نابعة من الطبيعية على الصورة التالية: إيقاظ الشوق والاهتمام وإثارة الانتباه والتلويح بالحفاظ عليها، مع أن هذه التقنية – كما سنرى لاحقًا – تهدف إلى التماكن والتزامن للمحتوى ووسائل التأثير، بمعنى أن يظل الموضوع هو محور الشوق والاهتمام، كما دأبت على ذلك حركة التطور فى الدراما الفرنسية بأن يأتى ويتبع التأثير إلى الوجود الدرامى بعد ذلك بعيدًا عن المضمون ومستقلاً كذلك بحسب التقنية.. وبذلك، وعلى هذا فليس هناك أى علاقة، بل ولا حاجة لوجود علاقة بين المحتوى والشكل، ومن ثم ينتفى أى تطور أو نمو عضوى بينهما على الرغم من ارتباطهما معًا أحيانًا بالإيجاب وأحيانا أخرى بالسلب.

سيطر التطور عند إبسن ووصل إلى قامته العليا على كل وجهة نظر تقنية، لأنّ تقنياته التى استعملها فى دراماته طوال حياته ظلّت هى الوازع والطريق منذ نعومة أظفاره. فموضوعات مسرحياته، ورؤيته الكونية، وتقنياته، ونظرته الواعية إلى الإنسان.. كل هذه العناصر الدرامية قد شابها التغيير، لكن هذا التغيير لم يكن مناسبًا أو متوافقًا مع التقنيات الجديدة ولا شك، كان تغييرًا لا يزيد عن الصقل وإدخال تحسينات على القديم، فى سعْى إلى غضّ البصر عن فضح العوامل الخارجية الطبيعية (مثال التخفيف من حدّة نهايات الفصول)، لكن الواقع لم يأت بتغيير مطلق.

تحدثنا فى فصل سابق عن التقنية الفرنسية. هنا سنقف عند عدة أمثلة قصيرة، لنثبت أن إبسن حفظ وتحفّظ على هذه التقنية طوال حياته.. فالوقائع عنده تُحرك الأحداث المسرحية، إذن فهنا توجد خدعة، وهنا أسرّ .. بمعنى إثارة شخص أو شخصية مسرحية لإثارة رغبتها أو فضولها. (فى مسرحياته الشبابية الأولى، المطالبون بالعرش، على سبيل المثال) وهنا نجد حضورًا للصدام والارتطام. فى مسرحياته التالية – إلى جانب منهج تعقيداتها – لا نعثر على الشخصية القوية التى تلعب دورًا ديناميكيًا كما كانت شخصيات الإثارة الأولى. فشخصية كروجستاد **KROGSTAD** فى مسرحية (نورا)، وشخصية إنجستراند وسلوكها فى مواجهة ماندرس فى (الأشباح)، وبراك مع هيدا جابلر، وكرول **KROLL** عندما حاول إغواء روزمرز للانضمام إلى مُعسكره فى (روزمرزهولم)، وخُطط لونا هيسّل مع برنيك فى (أعمدة المجتمع) كلها دليل على وجود الإثارة. كل الشخصيات تتقابل مع الخداع، بما يمكن أن نُطلق عليها بقايا أثرية لا وظيفية. والمهم هنا بماذا تتصل هذه البقايا، لأنها على علاقة بقوة المصادفة وظهورها كظاهرة. فشخصية سكول شخصية شكوكية، تقع صامدة أمام شخصية هاكون. ينتهى الموقف بينهما على الصورة التالية: يكسب سكول هاكون فى المعركة فى اللحظة الأخيرة عندما يجمع قُواه ويستعيدها، وهو مُعبأ مملوء بالشك وبالقلق الداخلى عندما تأتى الأخبار بقدوم هاكون.. لم يستطع ساعتها أن يلُمّ شتات نفسه، ولم يثق فى قدرته على النصر، كأنه لا يقيم وزنًا للنضال فى النهاية، حتى لو أدّت النهاية إلى سقوطه. انظرْ عندما لم يقدر على أن يُنجّى نفسه بما أفسد من موقفه، عندما تظهر حبيبته القديمة ومعها أولادها وأولاده (ولم يكن يعرف

من أمرهم شيئًا). هنا نعود إلى سكول الرغبة فى الفعل لكن ذلك كان متأخرًا. وكما نرى فسقوطه لم يكن هو الحاجة الداخلية له.. فلو وصلت السيدة قبل نصف ساعة فقط، أو تقدّم وصولها خمس دقائق، لكان الموقف انقلب إلى النجاح، ولو تأخرت السيدة ليوم آخر لما قابلت سكول أبدًا. فى مسرحية (اتحاد الشباب) يكاد الموقف يتكرر نفسه، ففضيحة ستريبر **STRÉBER**، واستنجارد تسير على الصورة نفسها. وهكذا يتآمر أولاف فى هروبه ثم عودته مع لوهان **LOHAN** بنفس أبيّة كبيرة، والاحتفال الذى أُقيم احتراما لشخصية برنيك بمناسبة اعترافاته بخطاياه. كل هذه الوقائع تتصل بالصدفة؛ لكنها تكون فى وقت متأخر حتى نفهمها على حقيقتها ومصادفاتها، فهيدا جابلر، وليفبورج **LÖVBORG** فى حلقة النهاية. ليفبورج يفقد مخطوطاته الأولى، وتسمان **TESMAN** يعثر عليها بمحض الصدفة، ثم يعرضها على هيدًا التى حاولت الحصول على المخطوطات مرات ومرات قبل ذلك، وبالمصادفة أيضًا، وفى النهاية عندما تُدمر هيدًا هذه المخطوطات ويكون ذلك بالصدفة كذلك، وبالصدفة أيضًا لا يعلم ليفبورج أنّ تسمان هو الذى عثر على المخطوطات (ولا أحد يعلم كيف ستنتهى المسرحية، إذا ما علم ليفبورج بما فعلتهُ هيدًا)، لكن الصدفة هى التى تتحكم فى مصير هيدًا، فصدفة يصل براك إلى وظيفة المستشار، وهو لا يستطيع العيش إلا مستقلا، أو إذا شعر بأن هناك سلطة فوقه. يريد براك – وبالمصادفة أيضًا – رؤية المسدس فى قسم الشرطة، الذى أطلق منه ليفبورج على نفسه الرصاص ويعرف من الحادثة أن المرتجفة هيدًا هى اليد الطولى فى حادثة القتل – الانتحار.. أضف إلى ذلك ما يحدث من متتاليات ترتبط بعلاقة المنزل..

فتسمان والسيدة ألـفستند كانا خارج المنزل لفترة طويلة، وبقيت هيدا وقتـا طويلا مع ليـڤبورج وحدهما. سُوء فَهْمٍ متواصل وقُوى تُحرّك مـسرحيات إبسن الأخيرة، فمثلا شخصية أرنهولم ARNHOLM فى (سيدة البحر) التى تحضر إلى أسرة ڤانجل WANGEL لتقول إن الدكتور ڤانجـل أرسـل لـه خطابًا يتحدث فيه عن شخصية لم يذكر اسمها، وأنّ هذه الشخصية فى انتظار معرفة سبب هذا الخطاب. ويعتقد أرنهولم أنّ بوليـت ڤانجـل BOLETTE WANGEL هى التى تنتظر معرفة الخطاب، مع أنها هى الزوجـة الثانيـة لڤانجل – أخطاء وتخبطات.

بقى "المشهد الكبير" فى كل درامات إبسن قائما. وكان مشهدا فلـسفيا وعميقا وجريئا فاق المشاهد الفرنسية الكبيرة. لم يتغير شىء مـن الـسؤال الفنى فى أى من جوانبه. فالمشهد الأخير والكبير فى نهاية مـسرحية نـورا والممتلئ بكل لغة منمقة وخطابة وبلاغة يُغلق الحساب مع زوجهـا، وهـذه اللغة المنمقة نفسها موجودة فى أغلب مسرحيات إبسن الأخيرة. فاعترافـات رابيكا فى (الفصل الثالث من روزمرزهولم)، المشهد الكبير لڤانجل وإلليـدا ELLIDA فى (الفصل الرابع من جون جابربيل بوركمان) إلخ. كلها مشاهد كبيرة كاملة وواضحة وبعلامات "SCENE À FAIRE" – المـشهد المُعـد والمُجهزّ بتركيب فنى لغرض كبير، حتى إنّ المشاهد الكبيرة فى الـدرامات الفرنسية بكل ما تحمله من تأثيرات وأسباب وانقطاعات؛ لم تصل إلـى مـا وصل إليه المشهد الكبير عند إبسن. فى مسرحياته الأولـى – فـى عـصر الشباب – امتلأت الدرامات عنده بمثل هذه الوسائل التأثيرية، لكن مسرحياته الأخيرة (الأشباح على سبيل المثال) لم تتنعم بهذه الوسائل.. فـاحتراق بيـت

الطمث يقطع كل كلمات السيدة ألــفتج وحوارها عندما أرادت أن تكشف كل شيء لابنها عن سوء الحظ الذى لحقَ بهــا (تمامًــا مثــل المــشهد الكبيــر الفرنسى). يتكرر المثــال وتتكــرر الــصورة فــى الفــصل الثالــث مــن (روزمرزهولم) عندما تضغط بيتا **BEATE** على روزمرز، وعندما كــادت رابيكا تصل إلى نقطة الاعتراف عن ذنوبها حتــى تــتخلص منهــا، كلهــا مقاطعات وتدخّلات تقطع الحوار المسرحى. فبعد مشهد كرول ينتفض بكــل عزم وقوة متجهًا إلى الاعتراف بخطاياه. التقنية نفسها فى الفــصل الرابــع عندما يكاد يُشرف على الاعتراف، عندما يقاطعه كل من روزمرز، ورابيكًا ليُحَوّلا دفّة الحوار؛ ثم ظهور كل من أورليك، وبراندل ومعهما فى المــشهد الكبير أستا **ASTA**، وألمرز **ALMERS** وقتما كان المتحدث عن تطهُّرهمــا من علاقتهما فى الفصل الثانى من مسرحية (إيولف الصغير)، كذلك تــؤثر العلاقة بين ألمرز، وبورجهايم **BORGHEIM** وأستا فى الفــصل الثالــث، وهكذا يبنى إبسن العلاقة بين مايــا **MAYA**، وألفهــايم **ULFHEIM** مــن بداياتها فى مسرحية (عندما نُبعث نحن الموتى) فــى الفــصل الثــانى مــن المسرحية، وماذا ستفعل إيرين **IREN**، ورابك؟ بخلاف مــسرحيات مثــل: (البطة البرية، سيدة البحر، هيدّا جابلر)، وكلها تشير إلى البناء الدرامى المُسبَق للمشهد الكبير فيها.

علاقات مُعقدة للغاية، هى التى تحكم الناس والشخصيات المــسرحية، (الآن نتحدث عن تعقيدات التقنية فقط بطبيعــة الحــال). مــثلا شخــصية كروجستاد، الساعى إلى كسْب وُدّ نورا، ودائنها ورفيق شباب زوجها هلمر، وعاشق السيدة ليندا **LENDE** فى زمان مضى. صورة أخرى لعداوة سياسية

وشخصية لدى مورتنجارد كرول. ختم روزمرز على الزنى فاعلا فعلته حتى تُتاح الفرصة لإبسن لاتهامه بعد ذلك عندما توجّهت إليه السيدة روزمرزهولم طالبة المعونة والنصيحة. هكذا تختلط العقبات والمشكلات ببعضها، وتبقى الحاجة إلى خيط بين دور ودور آخر، بين شخصية وأخرى. أشار كير **KERR** إلى هذه الحقيقة مرة عندما كتب عن مسرحية (البطة البرية)، لكن هذا الخيط عادة ما نجده فى كل مسرحيات إبسن.

تأتى البدايات بصورة طبيعية غاية فى المهارة، وعلى نسق متكرر، وفى علاقات تغزوها الصدفة لشيء لا بد له أن يسقط أو يتهدّم، حتى تبدأ مشاهد المسرحية، وتأخذ الأحداث مجراها الطبيعى. مثلاً فى مسرحية چون جابرييل بروكمان ينطبق المثال عليها عندما تصل إيلاّ رينتهايم **ELLA RENTHEIM** إلى أسرة بوركمان، حتى تطلب من إرهارت **ERHART** فى يومها الأخير إصلاحه للعلاقة بين بوركمان وفولدال **FOLDAL** التى استمرت عشرات السنين. وبالصورة نفسها عند هلمر مدير البنك عندما يُصدر أمره بتعيين السيدة ليندا عند صوله إلى منصب المدير، والطبيب رانك ومرضه كنهاية سيئة له، والعلاقة بين أرنهولم ووصول الرجل الذى لا يعرفه، والحديث الذى دار بين لينجستراند والزوجة الأولى لفانجل فى يوم عيد ميلادها. فى كل هذه المسرحيات تبدأ البدايات بارزة وظاهرة كما سبق أن ذكرت، فى (البطة البرية)، و(هيدّا جابلر) وأحداثهما.

فى بعض من الأجزاء تبقى علامات من التقنية الفرنسية، فى لونا هيسّل، وفى تقنية شخصيات أخرى على غرار رلّنج **RELLING**، وفانجل،

وبراك، وفى النماذج والشخصيات المدْوية ذات الصوت الرنّان التى يظل صوتها يُردد الصدى، مثل: السيدة لندا، رانك، أرنهولم، وبشكل كاريكاتيرى دكتور هيردال فى (البنّاء سولنس)، وكلها أصوات تكون فى حالة موْضع ثقة فى الدراما القديمة. ما ذكرتُه هنا هى صور نقية عن هذه الشخصيات.. فرنين الوجود فى شخصية أولريك براند، والثقة المُختفية وراء النقاء السيكولوجى، والبطة البرية التى لم يكن لها مثيل على الإطلاق فى اتجاهات الدراما الفرنسية، بمعنى وجود رأيين متعارضيْن ذوى رنيْن مختلفيْن: عند ريلّنج RELLING، وجريجرز.

ماذا تعنى التقنية لإبسن؟ على كل حال فإنها - إلى جانب تعقيداته الدرامية الشديدة - فإن التقنية تُعضد، بميولها القوية، وتلقائيتها الطوعية، وارتباطاتها، وتعمياتها وإلغازاتها، وأسرارها واللبس وسوء الفَهْم. إذن تساعد هذه التقنية كل الاتصالات لتسير بها إلى منطقة درامية أخرى أشدّ تعقيدًا، لكن هذا السير يُصعّد من الأخطار لأنّ تنافر الأصوات واللا انسجام فى الأسلوب يسمح بدخول الوجود إلى ما بين الفكرة والحدث. هناك علاقة بينهما وغالبًا ما تكون قوية وفوق العادة، فضلا عن كونها علاقة متماسكة، لكن هذه العلاقة هى الوحيدة وليس هناك شىء آخر غيرها. يشتهر إبسن باهتمامه وتماميته لهذه العلاقة، لكنها فى حقيقة الأمر فى كثير من محاور نقاطها موتيف ومُحرك غير مؤكد. مثال: أراد بوركمان (فى چون جابرييل بوركمان) بَدْء العلاقة عند إيللا بين ما فعلته من ذنوب وخطايا، وبين السقوط الذى انحدرت إليه فى النهاية. يترك بوركمان إيللا، ثم يتزوجها بعد ذلك جانهيلد GUNHILD، بينما يتضح غرام إيللا لمحامى هانكل الوحيد الذى

سيساعدها فى التعيين فى وظيفة مدير البنك حتى يفوز بها. كما لا أتكلم هنا عن الاحتمال أو الفرضية التى تقارب الحقيقة والواقع، بأنّ الناس الـذين يرفـضون حقيبة الوزارة عادة ما يكونون فى حاجة إليها. أراد إبسن أن يجعل من هانكـل شخصية رجل متشرد أفّاق، بينما يصوغ شخصية بوركمان مرحة مغلقة علـى نفسها بلا أسباب جوهرية، وغبية، لديها ثقة عمياء، حتى يسمح بإقامـة علاقـة بينهما، والنمط نفسه لهذه العلاقة يتكرر فى درامات أخرى عند إبسن.

تُسبب هذه التقنية أيضًا، سقوط الرمز عند إبسن، والذى عادة ما يكون مجازًا أو استعارة. ما أهميات هذه التقنية حيال هذه الرمزيات؟ فى الأحـوال الصخّابة كثيرة الصياح، التى تحاول لفت الأنظار بسلوك يُعوزه الذوق، فإن هذه الأحوال أو الأشياء تختلف عن الرمز عند كبار كُتّاب الدراما الحديثـة. تأتى رمزيات إبسن على هذا النحو إلى الوجود؛ فإما شىء، فـى الحـدث، إكسسوار يشترك فى الحدث نفسه (مثل: الطمث فى الأشباح، وفى إكسسوار البطة البرية، والبُرج فى البنّاء سولنس)، أو يكون شخصية (مثـل الرجـل الغريب) فى (سيدة البحر) أو يكون شيئًا كالعقيدة أو الخرافـة أو خـوف لا عقلانى من المجهول كما فى روزمزرهولم. كثيرة هى هذه الإكسـسوارات، وكثيفة أيضًا، وتشترك اشتراكًا حيويًا، وتلعب أدوارًا مهمة بجمعٍ من رنـين مختلف، يأخذ حيويته بين الأحاديث والحوارات مُتسلما معانى عديدة تُعينـه على الانطلاق إلى مدى أوسع تُساعده فى الظهور بصورة الرمز أو حتـى شعار الرمز. تتصل هذه الإكسسوارات بكثير من الأعمال التى يمكن كتابتُها وتحريرها إذا ما أردنا حقًا معرفة وظائفها وماذا تعنى (البطة البرية)، إبسن يجد نفسه فى حاجة إلى هذه الرمزيـات؛ لأنها من وحـدات وظائف الصعود

والارتفاع عنده، يضعها ويُصرّ عليها ناثرا إياها بين الأحداث وموضوع الدراما. هذه الرمزية نفسها نعثر عليها فى دراماات هابّل، سترندبرج، هاوبتمان. أما الخطر الأكبر فى هذا النموذج، فإنه عند النهايات المُعقدة فى مسرحيات إبسن، من الصعب بل ومن أصعب الصعوبات الحفاظ على الموضوع الرمزى أو ثنائية الشخصيات؛ بسبب أنّ كل دقيقة - وفى مرة واحدة - تُصبح الأشياء عضوية **ORGANIC**، أما فى الفكرة فلا يمكن الحصول على اتصال بالمرّة بين الحياة والرمز حتى تبقى هاتان الخصيصتان ملتحمتين ولا يمكن الفصل بينهما إلى الأبد، ولأن كل شىء واضح وجلى، فإذا ما حدث التحول أو التغيير، فإن المجاز أو الاستعارة سوف ينفرج منطلقا من الرمز.. أتمسك هنا بأمر مؤكد، هو كل ما يعنيه هذا أو ما يعينه ذاك (التحول+ المجاز). وساعتها تُختتم المسرحية بقرار أو بنتيجة يخترقها الغموض، لتتحول الصورة كلها إلى نثر وكلام عادى بطريقة مضجرة أو غير مُمتعة، إذا أردتُ قبولَها فبها ونِعْمَتْ، وإن لم أرغب فهذا شأنِى وحدى. لعل إبسن استطاع حلّ هذه المشكلة فى مسرحيته البطة البرية، ثم، ما هى الاصطناعية المؤثرة فى حريق بيت الطمث فى مسرحية (الأشباح). يجيء إنجستراند إلى الوجود كى يُشعل مع قدومه النار بسبب عدم التأمين على البيت ضد الحرائق؛ وكل ذلك بسبب كِذبة عن النقيب ألفنج من الهدف لبنائه هذا البيت الذى يجب تدميره واختفاؤه من على سطح الأرض، ثم فى البنّاء سولنس وكل شىء فيها يوحى بالفكر التراجيدى، إذا لم نفهم الحوار على قدر ما أراد به إبسن، وإلا فلن نستطيع فهم شىء من خلال المجاز أو الاستعارات والكنايات.

تظهر آثار هذه المجازات فى اللا أسلوبية الواضحة فـــى ديالوجـــات المسرحيات. إبسن هو واحد من أقدر كُتّاب الديالوج المسرحى فى الدرامات الحديثة، وفى الأدب الدرامى الحديث أيضًا، بكل ما حققه مـــن تخـــصيص المباشرة – توًا وفى الحال، ومن الألفة فى العمل المُتسم بـــالمودّة، والجـــو الملائم المناسب، حتى يكاد يقترب من الديالوج الرومـــانتيكى الكامـــل فـــى الديالوجات الرومانتيكية، ودراميتها، وقوتها من البدايات، وكذلك الشخـــصية والدياليكتيكية. لقد عملت ديالوجاته على توحيد الاقتراب من القوة، والابتعاد عن كل ما هو سطحى وبدائى، فى التصاق بلحظات مهمة فـــى المواقـــف، والإحساس بمزاجها ورنينها، وبالعناق والتوافق مع الرثاءات المكثفة وضـــمّ كل شبكات الضغط والتركيز. نجحت ديالوجات إبسن فى هذا المضمار، مع أنها لم تصل فى تطورها إلى ما يصبو إليه ويتمناه، على اعتبـــار أنّ هـــذه الديالوجات لا تزال تحوى قدرًا من الميكانيكية، والجمود، والرسم الهندســـى وفقًا لشروط مُعينة، شروحات وإحالات ومراجعات وإرشادات لا تتفق مـــع كلام الشخصيات أو أحاديثهم، وغير قابلة للتعبير عما فى باطن الشخصيات من أحاسيس مكثفة ومختصرة، عندما يتحدث المؤلف الدرامى مستقلا عـــن العلاقة أو الاتصال أو عن أعماق الديالوجات التى تُنشئ المواقف الدراميـــة التى تتقابل مع النظارة (كما فى مسرحية سيدة البحر فـــى مواقـــف النهايـــة والختام). تتصل ديالوجات إبسن فى هذا المقام – وفى زمن واحد – بالنظر جليًا إلى الموتيف الرئيسى وإلى مجرى تقنياته ومسيرتها الحادة التى تضايق وتسدُّ الطريق على كل خداع مُضلل للبصر، وكل وهم ونسيج درامى كاذب. كثيرا ما تأخذ الديالوجات فى اعتبارها نموذج الكائن الحى – الإنسان الحقيقى

هدفًا لها، فى سعْى إلى تبريد التعقلية أو إعطاء الشكل مضمونًا عقليًا فى معاملاته مع أحداث حياة الإنسان – ومجموعات البشر. تحدُث كل هذه الخطوات لأنّ الرمز الخالى من الأحداث والمادة الفجّة، يكونان قابلين للضغط بالقوة إذا ما دعت الأحوال والظروف إلى ذلك.

كان إبسن ضارا وعامل إضرار على التقنية. فكل ما أعلنه من مفهوم "الشوق والولوع" فى دراماته سبّب له فنيًا خسارة فادحة، وجدّد له على خشبة المسرح نصرًا إشكاليا كبيرًا. لم تبدأ خشبة المسرح فى ممارسة التأثير الحقيقى الفعلى والفاعل، إلا عندما كَنَسَتْ كل هذه التقنية وأبْعدتها، لم يصل الإبعاد إلى غايته ومُراده فى وقت سريع، لأنّ الهدف المرتقب كان فى تعطيل وسحْق التقنية بكل أبعادها؛ لأن الرمز فيها اضطرّ أحيانًا إلى التحول إلىَ المجاز والاستعارة، ففقد الديالوج جزءًا كبيرًا من مباشرته، وأصبحت مصائر الشخصيات الحقيقية مملوءة بالسطحيات وبغير الحقائق، وبغير المُحتمل، وغير المُرجّح بالحدوث، وبما لا يمكن تصديقه أو اعتقاده (ففى مسرحياته شخصيات لا ينطبق عليها مصطلح "الشخصية") مثل بيتا فى روزمرزهولم، زوجة ڤيرل الأولى فى (البطة البرية)، ومع ذلك فهم يعيشون على خشبة المسرح، ويفجّرون النعومة والأناقة الصغيرة والقليلة، بما لا يتوافق مع بناء الشخصية وتركيبها الفنى.

الظاهر أنّ إبسن شعرَ بخط التقهقر والعودة إلى الوراء. إنه يعترف: كلما كان الأمر – أو العمل الفنى المسرحى أكثر نضجا، كان أكثر علانية فى فضْح معماره الدرامى؛ ففيه يمكن الإحساس والشعور بصحوة ضمير الفنان

صانع العمل الفنى والإحساس كذلك بطبيعة الحال بكل الدقائق واللحظات فى التصميم والبنى الفنية وعناصرها، فإذا كانت متماسكة عضويا، فهى جميلة ولا شك، ولذا يجب إبرازها تركيزا عليها لكل الجماهير، وليس فضحها أمامهم. كما هو واضح فى دراماته الأخيرة كيف كان إبسن يجتهد ويسعى إلى إبعاد الشخصيات الثانوية عن المشاهد المسرحية الأخيرة فى تلك المسرحيات، أو بمعنى آخر التخلص منها. فى مسرحيتيه (نورا)، و(الأشباح) أبعد مثل هذه الشخصيات الثانوية عن ختام المسرحيتيْن فى المشهد الأخير. ففى الختام لا يبقى على خشبة المسرح إلا هلمر، ونورا + أوزڤالد، والسيدة ألڤنج فقط.. وهكذا تختفى شخصيات مثل ڤيرل والسيدة سيربى **SÖRBY** فى (البطة البرية)، ليبقى روزمرز ورابيكا، وسولنس وهليدا، وبوركمان، وإيللا وچينهيلد، وجميعهم يختمون دراماتهم فى المشاهد الأخيرة. مشهدان كبيران، أو ثلاثة مشاهد تُسرع فى إيقاع سريع ونابض خلف بعضها ليصل كل منها إلى حاجاته وإمكاناته. يُحس إبسن بهذا الجهاز وعُدّته وأدواته، يحس كأنه على وشك ولادته إلى الحياة، حَمْلٌ ثقيل ومُرهق حتى خروجه إلى الحياة يشبه حَمْل الحُبلى.

فى آخر مسرحياته – وعلى الأخص (إيولف الصغير) و(عندما نُبعثُ نحن الموتى) – لم يبق كثير من الأسلوب الغنائى، ولا التمعّج أو التلوّى، ولا ارتفاع إلى أعلى بالدراما، وكذلك السقوط الذى لا نُلاحظهُ فى الديالوج. فى مسرحية (البنّاء سولنس) يسعى سولنس إلى بناء الصعود والتطور، وكذلك بوركمان وعودته إلى القديم. هذه المسرحيات تأثيرها يأتى ويحدث أكثر نقاءً

وأشدّ عُمقًا، لا تجمع إلا قليلاً من تنافر الأصوات كالمسرحيات السابقة حتى ولو كانت قليلة القُوى. تقنية هاتين المسرحيتين جزء منها تجريب، وجزء آخر عامل إضعاف يُحرك ويدفع تدريجيًا إلى القديم، التأثيرات فيها تجمع غنائية غامضة خفيّة على نمط الدرامات، مثال على هذا الدفع: الفصل الأول فى مسرحية (إيولف الصغير) بكل تماميته وتكامله؛ لكن الرمز فيه يكون نقيًا واضحًا، مُكتسبًا خصائص العضوانية(*)، وتظهر المشاهد الغنائية الشاعرية الكبيرة بحجم قوة متزايدة أكبر، وتنمو من الأحداث، وتسقط مُنتهية مع الأحداث نفسها حين تتفاعل معها أحيانًا، وقد يكون ذلك بسبب كتابة المسرحيتين المذكورتين أعلاه وبراعتها الفنية الفائقة، وبسبب نقاء الأسلوب. يبدو اليوم واضحا أنّ التأثير مُرشح إلى القوة الأكثر فى الدرامات المستقبلية.

تلعب سخرية الأقدار التراجيدية دورًا مهما فى درامات إبسن، فهو الثائر الكبير الذى لم يعبأ بكل شكل فى هذه الأجزاء، بل ولعله نظر بخفة إليها خاصة عندما ضَعُفت واستدار هو ناحيتها لإصلاحها باشتغاله على النمط القديم، بدلاً من أن يبحث عن طريق جديد آخر. طريق مليء بالغضب يتعقب كل بطل من الأبطال فى حياته، بطل قائم فى الدراما على أساس غير حقيقى، ومع ذلك فإن مفرق الطرق هو الذى يحدد مصير هؤلاء الأبطال.

كيف يؤول البطل إلى سقوط؟ لا يمكن أن يحدث لبطل هذا السقوط إلا عن طريق سخرية الأقدار، والأقدار التراجيدية تحديدا، هذه الأقدار التى تُمثل

(*) ORGANICISM: تنشأ العمليات الحيوية من نشاط أعضاء الكائن الحى كلها بوصفها نظامًا متكاملا – المترجم.

أكاذيب تمنح الحياة LIFE – GIVING. يقف جريجرز صادًا لها بعدة أكاذيب وهمية من عندياته .. أهي الأخرى "أكاذيب تمنح الحياة"؟ قد يكون الأمر كذلك، لكن الأمور والأشياء الحقيقية عادة ما تكون أكثر جدية وعُمقًا عن صورة الأكاذيب هذه. بحث إبسن في شبابه – بعد الثورة العالمية – الدراما الاجتماعية، وساعتها عرف التقنية التي فهمها جيدا. لم تكن تقنية واحدة، ومع أنها كانت تقنية غير حقيقية ولا فنية بمعنى مصطلح الفن، لكنها اتسمت بالرغبة الشديدة لإبراز تأثير مناسب لهذه الدرامات. صعد إبسن إلى القمة الكبيرة ولذلك ظهرت الأزمة العالمية فى الدراما الجديدة بكل ما فيها من غرض وهدف. لقد نمت وتطورت دراماته من الحياة: رجال معاصرون، ومصائر معاصرة، يمثلون داخل شكل معاصر.. رغم كل المتعارضات والمتضادات فهم أقوياء، يعيشون ضمن تأثير ليس بالهيّن أو السطحى، دراماته تحمل بصدق الحقيقة فى أقصى وأعزّ أمانيها ومقاصدها، وهى صالحة صلاحية لا شك فيها لخشبة المسرح وفنّياتها، نهايات الدرامات عنده تتحد مع بعضها. فإذا كانت هناك اختلافات بين شخصية وأخرى، فهى اختلافات حركية فى النهاية، فمن أجل الحفاظ على الاتساق والهارمونى يدخل أسلوب اللا انسجام وتنافر الأصوات فى أعمق أعماقه، ومن أجل الاصطناعية لجأ إبسن إلى التقنية الفرنسية بعد إحساسه بها.. وهذا هو الموقف؛ فصوت الدراما الاجتماعية الأولى وشكلها، كان مثل موقف صوت النماذج الأخرى، لكنه فى وقت متأخر احتفظ بالقديم وبأسبابه، أضف إلى ذلك أنّ الانتقال والتغيير بين الدراما الاتجاهية وبين التراجيديا عند إبسن كان مفاجئا، بدءًا من (الأشباح) حتى (هيدًا جابلر)، يمكن العثور فى كل دراما

على بقايا القديم وآثار منه، لقد استمعت الأصوات الجديدة الأولى إلى الدراما الاتجاهية الأولى.

تمحورت المبادئ فى السؤال الأخير فيما يلى من الأسـباب: انطلـق إيسن من أسئلة حول الأسباب، وحول المواقف فى الأحداث المسرحية، مـن الأسباب والمواقف نفسها عند الفرنسيين، من التعبيرات السلبية. لم يحسب، لا هو ولا الفرنسيون من قبله أنّ هناك فائدة أو نفعًا فى حياة المـواطنين أو أى حسنة حيال أحداثهم وتصرفاتهم. ولماذا هذا الحساب أو التوقّع؟ لأنها لم تكن أحداثًا تُثير الناس والجماهير، كما لم تكن تستهويهم، ولذلك لـم يكـن لهـذه الأحداث معنى بما فيه الكفاية. السؤال هنا فى الحياة المعاصرة يُشبه، إن لـم يكن متطابقًا مع المادة الدرامية المعاصرة. لقد عرفنـا فـى تحليـل ماريـا ماجدولنا كيف رأى هابل كل رمز تراجيدى مما لم يكن يتوقّعه، أو كما كان يتوقع بأنّ متتابعات ومتتاليات الأحداث الدرامية عنده ستكون مناسـبة حقًـا للدراما. تعامل مع عدة أبيزودات متلازمة وغير منفصلة، لكنه لم يصل إلى وحدة كدراما حقيقية. لكنها كانت – وليس من وجهة النظر هذه فقط – دراما المواطنين الكاملة والمكتملة. علينا أن نتذكر مسرحيات الحـب والدسيـسة **DER ERBFÖRSTER** ويوليا لهابل، وعلينا إلقاء النظر على أحداثها، ثـم ملاحظة سطحية هذه الأحداث، وأنها خالية تمامًا من داخلها المحتجِب القوى، ومن فقره وحاجته للمادة الجيدة، ما أحوجها إلى أحداث تأتى إليهـا وتـدخل عليها من الخارج تشُدّ من أزرها إلى القوة والوضوح حتى تـستطيع مـدّها بالحياة. والمشكلة باختصار هى: كيف بالإمكان الحصول على شخصية مـن بين الناس المعاصرين تلعب وتُمثل أحداثا غير تافهة أو سطحية ومع ذلـك

تتسم بالعرضية أو بعلامة SYMPTOM؟ وبينها شخصيات تُعبر عن مشاهد قوية؟ أظن أنّ الاختيار هنا واجب. اختارتْ الطبيعية الطريق الآخر، كما سنرى نجاحاتها فيما بعد. رأى إبسن – ضمن ما رأى – أنّ هذه الأحداث التي تظهر عند روزمر أو هيدا هي أحداث عَرضَية، لكنها مُسطحة في الوقت نفسه، وقد تكون أحداثا لا درامية – أو على الأقل تُستقبل على هذه الصورة – اللا درامية، لكنها في بُعدها ليست في حاجة إلى تعبير عن الأحداث كما وضعهم المؤلف الدرامي على صورتهم هذه. إنه بالاستطاعة القول إن كل أحداث درامات إبسن إنما تبعث على قصة مُفزعة فظيعة مليئة بمشاهد خيالية مُبتدعة وغير صحيحة، بما يمكن تعريفها بلفظة "عجيبة غريبة"، ليس هناك خطأٍ أو سوء فهمٍ في ذلك، إذ يمكن إطلاق اللفظة نفسها على قصص شكسبير وعلى سوفوكليس أيضًا. وغياب هذه العجيبة الغريبة هو إحدى الهنات، وأحد مواقف الضعف في الدراما الجديدة. على النسق نفسه كانت الحال في العصور الدرامية القديمة، لم يكن الأمر يتعلق آنذاك بالارتفاع بالسطحيات كما يذكر التاريخ، لكن هذا الموقف كان هو الحقيقة ذاتها، ولم يتوقف الأمر على (واقعية حقيقية)؛ لأنّ تصوّر موقف معاصر اليوم هو صورة متطابقة مع الماضي، ولكن تتوقف أيضًا على حقيقة رمزية، وهو ما سُمّي "حادثة عجيبة غريبة"، لتطابقها، وكرمز للحياة، وإبسن الآن – وهو وسط مصارعة هذه الرمزيات السطحية، والمعنى الداخلي الخالي من الدرامية – في حيرة من اختيار أحدهما لكنه يختار الحالة الثانية. فالرمزية عنده سمحت له أخيرا بأن يُنشئ علاقة بين الحكاية والشخصية، حتى يُلقي أخيرا عند النهاية أو الختام بضوء يُنير التعبير عند الشخصية كأحد أهم

الأهميات عند الإنسان والشخصية المسرحية. وكُلما كان الحدث عند الشخصية مُعقّدا، عجيبًا غريبًا، وثريًا، كان الإنسان والشخصية قابلاً على العيش فى الحياة بنفس رائعة وروح وثّابة.. كُلما كانت الشخصية على هذا النسق من قبول الحياة، استقرت علاقة الحياة وأصبح جهازها أعظم قبولا للتأثيرات التى تُوجّه الوحدة إلى الوجود بين هذه العناصر جميعا، ليس هذا هو الهدف من الرمزية، أو الديالوج الغنى بالشعرية تشبُّعًا وتحقيقا فقط، لكن الهدف أيضًا هو: الخصوصية التى يحملها الارتفاع والصعود إلى أعلى بشخصيات دراما المواطنين، وخَلاصُها من سطحيات حياتهم وحياة سائر المواطنين. فالأحداث هى التى تعطى وتفرز وهْم سطحيات الحياة وتفاهاتها فى نفوس الناس والشخصيات المسرحية، فكتابة الديالوج، وهذه الرمزية فى الدراما التى توحى بأنّ الشخصيات وتصرّفاتها وأحداثها هى نموذج متكرر لما يحدث فى الحياة مع غيرهم من المواطنين، وبالنهج الخاص نفسه والخيال الملازم له؛ لذلك فالموقف عند إبسن بسخرية الأقدار الوحشية القاسية هذه يُضعف ويُقلل بل ويُقزّم شخصياته وثقْلها الإنسانى، ومغزى قدومها إلى الأحداث، حتى يصل بسخرية الأقدار هذه إلى هزيمتها والانتصار عليها، كان لا بد والحالة هذه أن يعود إلى الحكاية – أو القصة ويُحولها بنفسه إلى الرمز مُضطرًا.. هذه العودة ذاتية غير موضوعية، إذْ بمجرّد النظر إليها تبدو حلاً صحيحا وفعّالاً، يصب شكله فى اللا انسجام وفى تنافر الأصوات والنغمات.. حلٌ ملفوظ بواسطة الشفتيْن فقط أو هو حل مُقلقَلٌ غير مستقر بين قُوَى متطابقة وأخرى متعارضة، حلٌ يتأرجح مهتزا عدة مرات، بما يمنع التعامل معه أو استمراره أو حتى يضمن التعامل معه. هكذا تؤثر تقنية إبسن كأنها

على قمة جبل من الهواء، جبل معبأ بتلال من الهواء، مُدبب الرأس، وناعم أملس، يبعث الخوف فى القلوب فى كل لحظة، خوفا ورُعبا من انهياره.

هذه الرقة، والنعومة زائدة الحاجة، متعقدة التقنية تُعقّد وتزيد من طريقة التحليل المعروفة عند إبسن؛ لأنه يضع الحدث الحقيقى الفِعلى داخل ماضٍ بعيد، ثم يتبعه بعد ذلك فى الدراما بشخصيات تُمثل، مندفعة بقوة نحو فعل لا إرادى منعكس، يحمل فى طياته متتاليات فعلية حقيقية + تأثيرات روحية نفسية.. يحدث ذلك طبيعيًا بسبب نهاية حادثة الوهم أو الخدعة. أما الحاجة (بصرف النظر عن التقنية النقية) فإنها تكبُر وتنمو، إذا ما كانت نتيجة الشىء أو الحدث مُثْبتة فى الماضى، فساعتها يكون المُشاهد على استعداد لتكملة الحدث وتفهُّمه، يؤثر كل شىء وكل حدث فى قوة الحقيقة، وفى موقف الصُدفة أو سوء الفَهْم، يرى المتفرج كل شىء، ويلاحظه تمامًا فى حالته القديمة؛ لأنه ليس بالمستطاع تغييره، ولا إضافة أى تغييرات أو تعديلات عليه، لأنّ الأسباب المؤثرة والحادثة لا تكون على قدر من القوة يسمح لها بإعاقة أى شىء أو أى حدث آخر أو حتى إضعافه سلبا، أو إذا ما كانت رغبة الدور – الشخصية على قدر من الضعف، أو قصور فى الموتيف الباعث المُحرك.. ومع ذلك نلاحظ حاجة قوية إلى بعْث التأثير. إذا ما سارت الدراما على هذا المنوال، فإن الحاجة ستكون شديدة ومُلحة – أكثر من أى وقت آخر – لوضع أعمال ومشاهد مسرحية تكون فى مضامينها حاملة لأهم الحاجات والمتطلبات فى الدراما. أضيف إلى ما تقّدم أن أحداث إبسن اعتمدت الحاجة – مثلُها كمثل شخصياتها الحاملة لها – إلى النهوض والارتفاع بالخلفية فى مسرحياتها، وكذلك التقنية بطبيعة الحال. من الخارج

تقنية الدراما الخاصة وكل حاجات التأثير فى أعظم إمكاناتها خاصة أنّ هذه المساعدة حتى حدودها الأخيرة؛ تكمن فى حقيقة الارتفاع والصعود. إنّ كل دراما علنية تجتهد فى العادة أن يجرى تمثيل أحداثها فى العلن. كُلما كانت رؤية رجل الدراما – الكاتب المسرحى أكثر تعقيدًا فى اجتماعيات المسرحية، أو إذا كانت الظروف أو الأحوال هى التى تقرر تطوّر الشخصية أو كُيانها، كان من أشدّ الضروريات حينئذ إعداد البيئة المناسبة واللائقة التى تعيش فيها هذه الشخصيات. هذه مهمة صعبة، ومن الاستحالة الوصول إليها إذا ما تعدّدت الفصول المسرحية وسط بيئات مختلفة، أو إذا ما كتب المؤلف المسرحى لوحات أو مشاهد تعيش الواحدة منها فى بيئة تختلف عن اللوحة أو المشهد الآخر. مثال: من مسرحيتى (روزمرزهولم)، (هيدّا جابلر)، فالجو العام قوى فيهما، فهناك شخصيات ليست من البيئة نفسها (رابيكا، تسمان) ذات أحوال قديمة تتقابل مع بيئة جديدة عليها، فتُحسّ كأن كاتب الدراما قد وضعها فى بيئة غير ما تعوّدت عليه فى بيئتها الأصلية الأولى، أو كأنه أحضرها بالقوة.. هكذا تتغير البيئة وشاعرياتها، عندما يحددها الكاتب الدرامى فى المسرحية، وهكذا تستطيع أن تحصل على تأثير يتوقف على نوعية التقنية المصاحبة لها.

تُشكّل التقنية التحليلية فى الوقت نفسه، التقنية العقلانية للدراما للشكل البعيد أو المتباعد عن بعضه – الداخلى. ليست مصادفة أن سيطرت العقلانية على التراجيديا الإغريقية التى كانت تتمتع بشاعرية وغنائية فى الأسلوب وفى العاطفة. وهو ما تحكّم وسيطر فى "الكلاسيكية التراجيدية" نفسه، بل وفى كل دراما تبحث عن البُعد. والمسافة فى حقيقة الحياة، أو عن درامات

أخرى لا تعيش أحاسيسها على المباشرة (شيللر)، كل صراعات المواجهة هناك، وهذه القوى المتناقضة وهذه المصادمات، إنما هى وقودُ الدراما وحضورُها إلى الوجود، دون الإعداد لمُشكلة تُكوِّن تكويناً خاصاً، أو دون التحول حقيقة على شكل يرفع راية العقل (الدراما الإنجليزية فى العصر الإليزابيثى). إبسن – كما رأينا – قوّته شديدة فى وجهة نظره العقلانية فيما يختص بفحصه للمشكلة من ناحية، وبحدّة الديالوج عنده من ناحية أخرى؛ فهو مثل هابل تمامًا، لم يهتم واحدٌ منهما بأحاسيس تصدر عن الحقيقة.. على الأكثر نظر كل منهما لها من ناحية كِبَرها، وعلى اعتبارها تعبيرات لصراعات مناسبة للمادة التى يقومان بصياغتها للدراما، وأنها تجريدية. لم يستعملاها فى دراماتهما إلا عند الحاجة المُلحة فقط. لذلك أطلق عليها كير: طريقة البناء والتركيب عند إبسن (خطّية **LINEAR**) تأكيد على خطوط ضيقة وفسيحة، طُولِيّة وعرْضية تعمل على الفتور والتهدئة وتخفيف الحماسة، تأخذ إلى بعيد من المسافات عناصر ومشاعر الحدّة، فهى على مثل نموذج (اللحم والدم)، هذه الطريقة تؤثر عدة مرات فى العلاقات بين الشخصيات والبشر عندما تكون العلاقات ناعمة ورقيقة، ومقتصرة على شاعرية الأبعاد وحساسيتها، إذن تؤثر حقًا، ولذلك فلا يُحس الإنسان بالنموذج الإنسانى، ومع ذلك فهى تضع الفرصة مُتاحة أمام الشخصيات فى حالة من التعقيد إلى جانب أنواع كثيرة من الكشف والنور، تسدُّ الطريق والكشف والنور عن الابتكار الإنسانى. تضع هذه الطريقة الأشياء متناثرة فى عدة زوايا تُرى متعددة المنظور، وهذه هى أهم خصائص الدراما الإبسنية، تأرجحٌ بين سخرية القدر وترددات العميقة، وبين الرثاء والشفقة.. أهم زوايا

الأسلوب فى دراماته. يصل الأسلوب إلى أعلى عليين، لكن على شكل ونمط العمق عند هابل وألفييرى. يصل إلى أقصى الحدود، وفى اتجاه لا يتوافق مع ما يأتى به الداخل، هذا الداخل الذى يتمتع بالشخصية والفرديـة، والنوعيـة كذلك، وليس طريقًا إلى الآخرين. هذا الشكل - الذى أَفْهمُه هنا - مثل نظرة على المشكلة العقلانية، يحتاج إلى عنف كبير حتى يمكـن تحـول الآخـر واتحاده. لم ينجح بن جونـسون(*) ولا مدرسـته التـى حاولـت التـرويج للاصطناعية الدرامية فى العصر الإليزابيثى. كما لم يستطع إبسن النجاح الذى عمل فى ظروف عنيدة لفكره وآرائه، لتعامله مع الحياة باعتبارها مادة وسببية كافية لمختلف أنواع التباين والتفاوت مع الأسلوب النقى، وفى محاولاته لـصد أخطاء الدراما بطريقة مباشرة؛ لأنه يأتى بالحياة أن الناس تتكلم وتتحدث كثيرًا كما يتصرفون، وكل شخص في كلامه وحديثه بعلاماته يظهر على نحو مميز وفريد يعكس أفعاله؛ لهذا فالدراما الحديثة من ناحية مادتها تتحدث عن أحداث ماضوية تُمثَّل على خشبة المسرح أمام جماهير عصرية، أضفْ إلى ما تقـدّم أنّ الأحداث تغوص فى هرج ومرج، وشجار واهتياج، وجلبة لا داعى لهـا، وفى اهتمام أكبر بالتفاصيل الصغيرة، بما لا يمكن تخيلـه أو احتمالـه عنـد النظّارة.. انظر كيف تُغرى رابيكا أمام أعيننا بيتا بالموت؟

أظن أنّ هذه الأسباب التى دعت إبسن إلى إحضار الكوارث المأساوية إلى خشبة المسرح عن طريق موتيف ومُحرك يبحث عن حاجة لنقل التأثير

(*) BEN JONSON: بن جونسون (١٥٧٢- ١٦٣٧): معاصر لشكـسبير، شـاعر وكاتـب مـسرحى إنجليزى، أهم دراماته: ڤولبون أو كوميديا المال (١٦٠٥)، كل شـخص ومزاجـه (١٥٩٨)، ناحيـة الشرق (١٦٠٥)، سوق بارثولومى (١٦١٤)، المرأة الصامتة (١٦١٦)، الكيميائى (١٦١٠)- المترجم.

إلى صالة الجمهور. إذا كانت كل دراما على هذا المنوال، فإن ذلك سيكون أمرًا سهلاً – كما فى أى حالة أخرى – لوضع حاجة ماسة إلى شيء أو عمل ما فى النهاية، يتناسب مع حاجات الشخصيات. إضافة إلى أنّ أحداث إبسن، تمثلها شخصيات فى حاجة إلى الصعود والارتفاع بالخلفية؛ ولـذلك يجيء تركيز التقنية فى هذه المسرحيات الإبسنية بغية إلقاء كثير من الأضواء والنور الحاد، ثم على الظلال المظلمة السوداء، وسط منظرية تسعى هى الأخرى إلى إبراز حقيقة الشخصيات كما تصورّها إبسن. ولهذا كان فى حاجة إلى جهاز مُعقد يرسم صورة المستقبل من الأعلى والأرقى، خليط كثير متعدد تساورهم اللحظة الفاصلة فى الحياة، يعرضهم إبسن؛ وسط اتصالات متنوعة ومعقدة ومتشابكة، لتنطلق شخصياته إلى نقطة واحدة معلومة، ومرة واحدة، وفى لحظة واحدة أيضًا، مُحققا بهم ومعهم، سخرية الأقدار المعبّأة بالشاعرية، يغلفها ويغلّف كل المكان المسرحى نغمة تحاصرهم جميعا.. الجميع – وفى لحظة واحدة – يقف أمام الحياة المعاصرة، ومع ذلك وكما حلُم سولنس فى منامه بقصور إسبانيا، وهو واقف على قمتها يضرب فى السحب يمينًا ويسارًا؛ من أجل هذه الأهداف سار إبسن محتفظا بالتقنية الفرنسية، والتى هى – كما رأينا الآن – مناسبة تمامًا. هذه الميزة دفع إبسن ثمنها غاليا فى أواخر أيامه، وفيها أراد العمل دون التقنية الفرنسية مُجربًا الوصول إلى أهدافه نفسها، لكن ذلك لم يجلب له نجاحًا؛ والسبب أنه كان منحصرًا بين عدة افتراضات، لم يتمكن معها من إيجاد الحل الكامل والمكتمل – (وهنا لا بد أن أذكر أنّ أوروبا من ناحيتها على الأقل، قد استفادت كثيرا من البيئة النرويجية ومن جو التعبير الشعرى عند النرويجيين). وعلى كُلٍّ فلم

تخدم أهدافه شيئًا كبيرًا فى حياة النرويجيين، كان من الضرورى، والواقعى أن يعود التطور إلى نقطة الصفر إذا لم يكن هناك بُد. ويبدو أنّ التطور الذى أحدثه إبسن فى ميدانه – من وجهة نظر التطور – كان كبيرًا، محاولات رائعة عبرَهَا ناحية النهاية كانت طريق الاستكشافات، لكن نتائج التجارب أوصلت إلى ما اتخذه من طريق، ولم يرسم طريقا جديدا يقود إلى أهداف مستقبلية جديدة.

يبقى إبسن مثل رفيقه هابَل.. لم يكن طبيعيًا فى يوم من الأيام، لا هو ولا هابَل. لم يشترك أحدهما فى الماضويات القديمة التى كانت كبيرة فيما مضى من الأيام. كلاهما مثل اللوح الأملس، كلاهما عقل قبل أن يتلقى أى انطباعات خارجية. أوجدا وأنشآ عقلاً ابتكاريًا عند الناس والجماهير فى حركة فنية بارعة، وكلاهما لم ينعم بنتائج كفاحه. تجمعهما وسائل واحدة من هنا، من الأرض، أما أهدافهما فقد تجاوزت الطبيعة وعلت عليها. لا مكان للتعبيرات العديدة للطبيعية أو حدودها، لكن موضوعاتهما والأشكال الدرامية عندهما تكاد لا تجد فروقًا بين هذه وتلك، فليست هناك اختراقات أو مساحات تسمح للطبيعية بالوجود والعيش فى ربوعها. اختلاف ومعارضة قوية كما عند إبسن الذى لا يمكن تصوّره طبيعيًا. الآن يمكننا الابتسام فقط، حينما نظر إليه نقاد عقد الثمانينيات باعتباره أحد أبطال الطبيعيين بسبب عدم اهتمامه بالخارج والخارجيات فى الدراما، وأنّ التطور بصدفة خاصة يُقرر ويعلن أنه أثّر كما أثّر الآخرون، وكانت له بحق الفحوى نافذة المفعول على الحركة الطبيعية.

المؤلف فى سطور:

چورج لوكاتش

- الذى يُكتب اسمه باللغة العربيــة - خطأ - چورچ لوكاش. عــاش ٨٦ عاما، من مواليد دولة المجر في ١٣ أبريل ١٨٨٥، وتوفى بعد تقاعده، وبعد أن ظل سنوات عديدة أستاذا بجامعة بودابست بالمجر، في ٤ يونيو ١٩٧١.
- عمل فى فترة شبابه الأولى ممثلاً، ثم أسس فرقة مسرحية باسم (مسرح تاليا) عام ١٩٠٤.
- واحدًا من أعظم الفلاسفة الاشتراكيين في القرن العشرين.
- تُدرّس مؤلفاته العديدة فى معظم الجامعات الأوروبية، فى أقسام الأدب الدرامى، الفلسفة، علوم الجمال.

أهم مؤلفاته:

١- خلْع عرش العقل.

1. AZ ÉSZ TRÓNFOSZTÁSA.

٢- خصائص علوم الجماليات.

2. AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSSÁGA.

٣- تاريخ تطور الدراما الحديثة.

3. AZ MODEN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

المترجم فى سطور:

كمال الدين محمد عيد

- من مواليد ١٩٣١/٦/١٨.
- ماچستير ودكتوراه الفلسفة في الآداب الدرامية.
- عمل بالتدريس الجامعي في جامعات: الفاتح – ليبيا، بغداد – العراق، الكوفة – العراق، الملك سعود – المملكة العربية السعودية، بنها، طنطا، النهضة الخاصة، المجر.
- أستاذ غير متفرغ للدراسات العليا – أكاديمية الفنون.
- له أكثر من (٣٠) مؤلفا ومترجمًا، أهمها:
  - المسرح حياتى (٣ أجزاء).
  - المسرح بين الفكرة والتجريب.
  - مسرح شكسبير.
  - أنطولوجيا المسرحية.
  - قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.
  - قاموس أعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية.
- ناقش ما يزيد على أربعين رسالة، مشرفًا ومناقشًا فى جامعات: القاهرة، عين شمس، الإسكندرية، بنها، حلوان، المعهد العالى للفنون المسرحية.

المحرر فى سطور:

ماجد مصطفى الصعيدى

- أستاذ بكلية الألسن، جامعة عين شمس – قسم اللغة العربية.
- عضو هيئة تحرير «مجلة الألسن للترجمة» – (كلية الألسن، جامعة عين شمس) ٢٠٠١-٢٠١٠.
- عضو هيئة تحرير مجلة «فصول» – (الهيئة المصرية العامة للكتاب – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٣- ٢٠٠٥ – (الأعداد ٦١ – ٦٦).
- مدير تحرير مجلة «فصول» (الهيئة المصرية العامة للكتاب – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٥-٢٠١١ – (الأعداد ٦٧ – ٧٩).
- مستشار تحرير مجلة «أواصر – كتاب غير دورى» – (المركز القومي للترجمة – وزارة الثقافة المصرية) ٢٠٠٨-٢٠١٠.
- عضو المجلس الاستشاري الدولي لمجلة "أناكل" – « **Revista Anaquel de Estudios Árabes** » الصادرة عن قسم الدراسات العربية والإسلامية – جامعة كومبلوتنسي **Complutense** بمدريد، إسبانيا، بدءًا من العدد (٢٤) ٢٠١٣.
- له العديد من المقالات المنشورة في مجلات: «القاهرة»، «فصول»، «مجلة الألسن للترجمة»، «أواصر»، مجلة «الأدباء» مجلة «قنديل»، «أخبار الأدب».. وغيرها.

من كتبه:

١- فى جدلية الذات والآخر - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٦.

٢- هرمس فى المصادر العربية، دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٧.

٣- فى الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز، القاهرة، ٢٠٠٧.

٤- الأدب العربي وحوار الثقافات - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٨.

٥- فى اللغة والأدب والحضارة، كتاب تذكارى تكريمًا للأستاذ الدكتور عوني عبد الرعوف بمناسبة بلوغه الثمانين، تحرير: إيمان السعيد جلال، ماجد مصطفى الصعيدى - مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية بجامعة القاهرة - دارة الكرز، القاهرة ٢٠٠٨.

٦- الدراسات العربية فى عالم متغير، كتاب المؤتمر الأول لقسم اللغة العربية المنعقد فى كلية الألسن جامعة عين شمس، فى الفترة من ٢٥ - ٢٧ نوفمبر ٢٠١٣، تحرير: ماجد مصطفى الصعيدى، الناشر: وحدة رفاعة للترجمة والبحوث والنشر، كلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠١٤.

التصحيح اللغوى: كريمان البدرى

الإشراف الفنى: حسن كامل

إن تاريخ تطور الدراما الحديثة هو الإطار الجامع لهذا الكتاب. تأتى الإجابات باحثة عن أسئلة كثيرة: هل هناك ما يُسمى بالدراما الحديثة؟ إذا كانت الإجابة بـ (نعم)، كيف حدث ذلك؟ ولماذا هذه التسمية؟ وما أسلوب هذا النوع من الدراما؟ وكيف تحقّق وجوده؟ وكما ترى، فإن السؤال أو هذه الأسئلة جميعها تتعلق بالجانب العملي التطبيقي: في هذا الرأي التقريري.. كيف احتملت، وقبلت الدراما الحديثة مثل هذا "المصطلح" حتى تُعبِّر عن مشاعر الحياة الحديثة وعالم الفكر فيها؟ لكن هذا السؤال العملي التطبيقي يكون صحيحاً وفاعلاً عندما يُصبح مُهمًا لمسرح من المسارح الجيدة أن يُجيب على الأسئلة- المطروحة آنفًا- بتقديم مسرحيات تحمل في مضامينها وإخراجها صورة الأسلوب المتجدد الذي يُجيب- عمليًا وتطبيقيًا- على الأسئلة المطروحة، وبذلك تجد إجاباتٍ وحلولاً على الأسئلة، بشرط أن تكون الحلول متوافقة ومتطابقة مع الإجابات، ومدافعة عن الحقيقة الداخلية للتأثير الدرامي المنشود.

في هذا الكتاب يطرح لوكاتش أسئلة كثيرة ليبحث عن إجابات منطقية لها، ثم يُجرِّب الحاصل والناتج في تجارب معملية على الدراما، وخشبة المسرح. إنه جهد لا يمسهُ إلا عبقري وهب نفسه، وفكره، ودراساته، في خدمة الدراما الأوروبية. وتكفي الإشارة إلى الجهد الذي صاحب هذاالكتاب؛ فقد بدأ في كتابته وتحريره عام 1904، وانتهى منه في عام 1907، وصدرت الطبعة الثانية التي اعتمدنا عليها في الترجمة عام 1911 باللغة المجرية.

تصميم الغلاف: هانى الشناوى